

# Las figuras femeninas en los entremeses de Quevedo a la luz de las convenciones del género

María José Tobar Quintanar  
CPI Camiño de Santiago  
Departamento de Lengua y Literatura castellana  
15821 Pedrouzo  
O Pino (A Coruña)  
maria.jose.tobar@edu.xunta.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 22, 2018, pp. 289-323]  
DOI: 10.15581/017.22.289-323

Los estudios sobre los entremeses de Quevedo tienden a subrayar las coincidencias entre esas piececillas dramáticas y el resto de su producción satírica y burlesca (tanto en prosa como en verso). A juicio de la crítica, comparten las mismas figuras, idénticos temas obsesivos y un similar estilo conceptista. Para Asensio, «varios de sus entremeses se alinean dignamente junto a escenas sueltas de *Los sueños* o la *Vida del Buscón*»; para García Valdés, por «gran parte de la obra de Quevedo, desde la temprana *Vida de la Corte* a los *Sueños*, pasando por el *Buscón* y obras festivas» pulula «un sinfín de figuras que el mismo Quevedo repetirá, refundirá y hará revivir en sus entremeses»; o para González Maya, «Destaca, pues, de sus obrillas intermedias, como no podía ser de otra manera, la pintura de caracteres con todos sus vicios y virtudes, figuras que también veremos en sus obras mayores»<sup>1</sup>. Tales afirmaciones —acertadas, sin duda, en términos generales— obvian sin embargo las características específicas del entremés, como si el tratamiento de las figuras y los temas del universo satírico y burlesco fuese siempre uno, el mismo, independientemente del género literario cultivado. Pero ni los mecanismos de presentación de los seres ridículos, ni la presencia de agudezas en su caracterización, ni el grado de violencia verbal en su comicidad son los mismos en los intermedios dramáticos, la poesía jocoseria o la prosa satírica de don Francisco. Como ha señalado Arellano recientemente, a menudo se han minusvalorado los rasgos teatrales, propios y exclusivos de los entremeses de Quevedo para insistir «sobre todo

1. Ver, respectivamente, Asensio, 1965, p. 196; García Valdés, 2004, p. 124; y González Maya, 2012, p. 33.

en las “figuras”, o personajes caricaturescos, y en el lenguaje del ingenio en el que coinciden las piezas teatrales y las poesías o prosas satíricas»<sup>2</sup>.

El presente trabajo, partiendo de esa revalorización de la dimensión dramática del teatro breve de don Francisco, pretende poner de relieve sus singularidades en la construcción de tipos y en la *elocutio* utilizada para ello. La preferencia por el estudio de las figuras femeninas se justifica por su condición de «*leit-motiv* del género, causante de la mayoría de los argumentos [de los entremeses]»<sup>3</sup>. Dada la «importancia del papel femenino como verdadero núcleo de la mayor parte de las trazas»<sup>4</sup>, las conclusiones obtenidas en su estudio posiblemente ayuden a conocer mejor las peculiaridades compositivas y estilísticas de la obra entremesil de Quevedo. A ello aspiran las siguientes páginas.

#### CATÁLOGO DE FIGURAS FEMENINAS Y TEMAS RELACIONADOS CON ELLAS: HACIA UNA VALORACIÓN MÁS POSITIVA EN LOS ENTREMESSES<sup>5</sup>

Los entremeses, como género dramático, responden a unas convenciones a las que debe someterse todo autor; a saber, entre otras: su función lúdica, sus tipos simples y ridículos, un tratamiento rebajador y cómico de los asuntos tratados, la burla —sobre todo amatoria— como técnica estructural básica, y un rico lenguaje burlesco en el que caben desde insultos y pullas directas hasta ingeniosas agudezas verbales. La supeditación de Quevedo a estos principios artísticos condicionó, como se irá viendo, la creación de sus figuras entremesiles<sup>6</sup>.

La importancia de algunos tipos femeninos ya se revela desde el título de varias piezas. Así sucede con *Barbara* (nombre propio que alude a la condición vulgar y precipitada en ocasiones de su protagonista)<sup>7</sup>, *La vieja Muñatones* (nombre «elocuente y significativo de una vieja al-

2. Arellano, 2016, p. 275.

3. Huerta Calvo, 1985, p. 33.

4. González Maya, 2012, p. 49.

5. Entiendo el término *figura* como ente ridículo con una tacha corporal, moral o intelectual sometido a un proceso de deformación caricaturesca, especialmente intenso en el caso quevediano. Como señalan Arellano y García Valdés, 2011, pp. 60-61, en realidad todos los tipos de los entremeses de don Francisco pueden analizarse en el marco de los elencos de figuras. Sigo la edición de estos estudiosos —Quevedo, *Teatro completo*— en mi trabajo (teniendo en cuenta las precisiones textuales de Madroñal, 2016), pero he optado por excluir del corpus entremesil de Quevedo aquellas piezas que plantean dudas sobre su autoría: *Los refranes del viejo celoso* (ver Madroñal, 2013), *El caballero de la Tenaza* (ver Bergman, 1965, pp. 277-279; Blecua, 1981, p. 14; y Jauralde, 1998, pp. 492-493) y *El marion* (primera y segunda parte) (ver Montaner, 1951, p. 132; y Madroñal, 2006, pp. 568-569, y 2013, p. 158). En muchos ejemplos por brevedad solo indicaré la página, sin especificar siempre el entremés (que, creo, se sobrentiende en el contexto).

6. Sobre las convenciones de los entremeses como género literario, ver Huerta Calvo, 1985, pp. 19-48, y González Maya, 2008, pp. 245-246, y 2012, pp. 37-70.

7. *Barbaro*: «inculto, grosero, lleno de ignorancia y rudeza, tosco y salvaje. [...] Se toma algunas veces por temerario, destemplado y precipitado, e inconsideradamente violento» (*Aut*). Confróntense estos versos en la primera parte de la obrita, cuando la protagonista desengaña de su falso e interesado amor a algunos de sus galanes: «Esto ha sido,

cahueta y medio bruja»)<sup>8</sup>, *La ropavejera* (metáfora referida a la vieja que vende postizos, ungüentos y pedazos de cuerpos para recomponer la decadencia física de sus clientes) o *La polilla de Madrid* (frase metafórica relativa bien al principal personaje femenino, la ingeniosa pedigüeña Elena, bien a la sonsaca que esta ejemplifica)<sup>9</sup>.

Como corresponde a tipos burlescos esquemáticos, carentes de profundidad psicológica y destinados a ser inmediatamente reconocidos por el público, los nombres de la mayoría de las figuras quevedianas manifiestan jocosamente algunos de sus rasgos definitorios. Poco tiempo se necesita para descubrir la ironía que encierra el nombre de la esposa adúltera y engañadora de Diego Moreno, Justa. Las dueñas se reconocen fácilmente por la típica terminación en *-ez* de sus apellidos: Álvarez, Gutiérrez y Godínez<sup>10</sup>. La «madre Monda», alcahueta del entremés *La destreza*, apunta desde su denominación «a su capacidad de mondar, limpiar o pelar [económicamente] a los incautos»<sup>11</sup>. Mari Pitorra y la Chillon, discípulas suyas en el arte de desplumar a los hombres, connotan el ambiente prostibulario y rufianesco en que se desenvuelven<sup>12</sup>. Grajal, la moza de *La venta*, conlleva la animalización de un personaje especialmente hablador y cantarín; de ahí la relación metafórica con *grajo*: «Ave muy grande y tan negra como el cuervo. [...] Es muy voringlera y su carne es de buen gusto» (*Aut*). Todo «nombre abultado y largo [...] con un par de apellidos de los finos» (*La polilla de Madrid*, p. 439) resulta una máscara jactanciosa e hipócrita que oculta una realidad contraria a la que aparenta: doña Elena Uriguri Jaramillo, su hermana doña Aldonza de Chirinos y su madre doña Onofria de Camargo son hijas y esposa de un rufián; doña Oromasia de Brimbronques, la viuda «con hambre canina de marido» que pretende a Muñoz en *El marido pantasma*, carece de linaje conocido: «no tengo madre, ni conozco padre [...]». Soy echada en la piedra, ¿qué más quiere?» (p. 475)<sup>13</sup>. Solo en

en conclusión, / dejar en distancia poca / de ser bárbara y ser loca / y haberme puesto en razón» (p. 298).

8. Arellano y García Valdés, 2011, p. 359, nota 1.

9. *Polilla*: «metafóricamente vale lo que menoscaba o destruye insensiblemente alguna cosa» (*Aut*), en este caso, referido a la hacienda de los hombres.

10. Comp. Quevedo, *Sueños y discursos*, *Muerte*, pp. 408 y 442, respectivamente: «Estaba la Envidia con hábito de viuda, tan parecida a dueña que la quise llamar Álvarez o González»; «en faltando un cabo de vela «¡Llaman a Álvarez, la dueña le tiene!»».

11. Arellano y García Valdés, 2011, p. 424, nota 43.

12. Recuérdese que ambas «salen a escena con el manto debajo del brazo como si fuera una capa, o hecho un rebozo protector para un iniciado desafío, como si fueran jaques» (Arellano, 2016, p. 291).

13. En el propio texto se alude burlescamente al ostentoso y extravagante apellido de esta figura: «Muñoz: Merece el apellido una alabarda. / Brimbronques suena a cosa de la guarda» (p. 474). Los editores anotan que con ello se puede referir «a la sonoridad exótica del nombre, que suena a alemán (eran alemanes los soldados de la llamada guardia tudésca del rey)» (p. 474, nota 176). En el entremés *El borracho* de Benavente se registra el nombre Orosia, tal vez creado por síncope a partir de Oromasia: «¡Ay, doña Orosia, quién te hurtara el nombre!» (v. 52, ver Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, p. 507).

dos casos el nombre de la figura femenina es genérico, no individualizador, declarando su oficio de manera figurada (la ropavejera de la vida) o la relación familiar que guarda con el protagonista del entremés (la madre del Niño).

Como el propio género exige, «el entremés se nutre, al igual que la comedia antigua [...], de los estratos inferiores y marginales de la sociedad. Todo en él refiere a lo bajo, a lo innoble»<sup>14</sup>. De manera que el mundo busconil, picaresco, de casas públicas o ventas indignas son los espacios degradados de los que proceden o en los que se mueven las figuras de Quevedo. A su baja extracción social corresponden, por decoro, tanto la radical deshonestidad de la que hacen gala —con perpetuos engaños a los hombres que las solicitan— como sus constantes peticiones materiales (dinero, coche, comidas, joyas y demás regalos). Las mujeres entremesiles, mayoritariamente solteras fuera de la casa paterna y sin un oficio concreto conocido —excepto las dueñas domésticas, la moza de venta, la ropavejera y, en cierto sentido, las alcahuetas—, no tienen más ingreso vital que la sonsaca que rapiñan de los hombres<sup>15</sup>. Su promiscuidad sexual no guarda relación, por tanto, con ardientes deseos lujuriosos de jóvenes enceladas, sino con un prosaico interés económico<sup>16</sup>. Resultan excepcionales, a este respecto, las ansias eróticas atribuidas en *El marido fantasma* a la mujer de Lobón («tan ardiente y abrasada, / que en medio del invierno está templada», p. 470) y a doña Oromasia («y soy tan recogida, / que no ando por la villa, y antes quiero / que ande por mí la villa al retortero», p. 476).

Los tipos de figuras —no solo femeninas— en los entremeses de Quevedo y sus principales rasgos ya han sido objeto de varios estudios generales, y por ello no me detendré mucho en su presentación<sup>17</sup>.

Como indicó Asensio, en esas obritas se ofrece «un sucinto número de perfiles cómicos»<sup>18</sup>. Viejas (con sus subtipos: ropavejera, dueñas, alcahuetas y viejas-niñas que no admiten su edad), busconas y jóvenes burlonas son —por este orden— las tres categorías más abundantes. La naturaleza pedigüeña y tomajona es, sin embargo, común a todas. Completan el mapa mujerial en los intermedios quevedianos: las viudas

14. Huerta Calvo, 1983, p. 27.

15. Ver, por ejemplo: «BÁRBARA.—[...] que yo no hago moneda en mi casa si no me la traen los que acuden a ella» (p. 288) o «CRISTINA.—Madre Muñatones, si tu doctrina no esfuerza nuestro modo de vivir, no hay qué esperar. Danos pistos embustes, que perece-mos» (p. 367, nota 38, donde «los embustes son para estas damiselas pistos alimenticios»).

16. Para Martínez López, 1997a, p. 127, «el afán de bienes materiales [en la figura femenina entremesil] no se ofrece como un rasgo novedoso, sino como una radicalización de este, y cobrará toda su amplitud en los entremeses de Quevedo».

17. Ver Asensio, 1965, pp. 200-245; Sabor de Cortázar, 1987, pp. 156-166; Hernández Araico, 2004; Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, pp. 183-197; Hernández Fernández, 2009, pp. 323-409; o Arellano y García Valdés, 2011, pp. 59-85. Para estudios parciales sobre figuras concretas, ver Borrego Gutiérrez, 2003, pp. 2-4, 11 (sobre dueñas y celestinas), y Sáez Raposo, 2008 (sobre criadas, mozas y dueñas).

18. Ver Asensio, 1965, p. 200.

‘verdes’ (deseosas de casarse inmediatamente después del fallecimiento de sus maridos, como Bárbara y Justa —en la segunda parte de sus entremeses— o doña Oromasia), la moza de venta (Grajal), mujeres de la familia (como la madre y la hermana de Isabel, la Pava —alias doña Elena Uriguri—, la madre del Niño y la suegra con la que sueña Muñoz), la envanecida de sus manos (como doña Luisa en *Los enfadosos*) y la amiga (como Anamaría en *Bárbara*, 2, a medio camino entre consejera y tercera en amores).

Las notas negativas de esos seres vituperables y caricaturescos son sobradamente conocidas<sup>19</sup>. Las dueñas Álvarez y Gutiérrez son maestras en el arte de pedir y fingir —en el que adiestran y aconsejan a sus amas—, y mienten a los hombres de forma contumaz salvo ante una amenaza física o un presente valioso. Las alcahuetas Muñatones y Monda enseñan las habilidades de la rapacidad a sus respectivos ‘colegios’ de busconas y se muestran expertas urdidoras de engaños y disimulos<sup>20</sup>. La «ropavejera de la vida» se presenta con evidentes trazas de hechicera y medio bruja, pues vende partes del cuerpo (piernas, manos, quijadas), prepara tinturas y remienda los estragos físicos provocados por la vejez. Sus clientas, la dueña Godínez y doña Ana, encarnan la falsedad de las apariencias y la hipócrita presunción femenina. El tipo de las busconas, aunque remite a un mayor número de personajes, tiene menor relevancia estructural que el de las burlonas. Al primer grupo pertenecen Berenguela y Cristina en *La vieja Muñatones*, Mari Pitorra, la Chillona, Ana de Coca y Vicenta en *La destreza*, y Manuela, Ana y María en *El niño*. Se trata de prostitutas que —en las dos primeras piezas citadas— conviven en casas de citas, donde aprenden a desplumar al sexo contrario gracias a las lecciones de una vieja «conchabadora». Respecto a esta, su papel es secundario. Las embestidoras de la faltriquera del niño, en cambio, aparecen en acción acosándolo en una brevísima escena final<sup>21</sup>. En el grupo de las burlonas se integran Bárbara, Justa y la falsa Elena, quienes engañan ingeniosamente a sus ‘galanes’ para conseguir su dinero de modo ocurrente y gracioso<sup>22</sup>. La primera finge sucesivamente un embarazo, un «disgustillo» con un platero y cierta pesadumbre por el pago del alquiler.

19. Para Huerta Calvo, «De todos los entremesistas es, sin duda, Quevedo el que procede con una mayor intención deformadora sobre el papel de las mujeres» (1983, p. 11), revelando así una ideología de tipo misógino (1985, p. 34).

20. Los personajes de Leocadia y doña Paula en *Diego Moreno*, 2, ejercen también una función celestinesca, pues acuden a la casa de Justa a petición, respectivamente, de Diego Verdugo y de un hombre innominado para solicitar el amor de la joven viuda. Estas figuras, sin embargo, carecen del protagonismo y de la caracterización más detallada de las viejas comadres.

21. También doña Lorenza (en *Los enfadosos*) entra en la categoría de buscona, pues pone precio a su falsa doncellez: «ella se hace doncella cuando quiere / y ha sido cien doncellas en diez años / y lo tiene por trato» (p. 400).

22. Sobre la comicidad gestual de Justa y la estrategia teatral de Elena, ver Arellano, 2016, pp. 284 y 294-295, respectivamente. Huerta Calvo, 1985, p. 19, menciona las dos motivaciones fundamentales de las burlas entremesiles: la necesidad de obtener dinero (o alimentos) y el deseo de rellenar graciosamente el tiempo de ocio.

La segunda —con todo tipo de aspavientos— asegura a su marido estar embarazada y enojada con él para evitar reñir por unas armas ajenas que este ha encontrado, simula estar de broma cuando realiza peticiones a sus visitas masculinas, y escenifica tener mal de corazón para justificar ante su esposo la presencia de varios hombres en su casa. Isabel, la Pava, trama una doble representación teatral dentro de su obrita: asume el papel de una honorable dama vizcaína, Elena Uriguri, al tiempo que afirma estar preparando el ensayo de una comedia. Estamos, pues, ante féminas activas, tracistas astutas que actúan como auténticas comediantas en sus entremeses —encuadrables en el subtipo de entremeses de acción (o de burla amatoria), frente a los de ambiente (ya prostibulario, ya de la corte) en que hallamos a las busconas—.

El dinero (a cuya obtención se encaminan casi todas las relaciones y acciones de las figuras femeninas) y el engaño (que rige su comportamiento en un mundo dominado por el fraude y la mentira) son los temas nucleares de los entremeses quevedianos. A ellos apuntan todos los demás asuntos tratados: el amor venal, los falsos tratamientos de doña, la hipócrita tristeza de viudas alegres, la aparente hermosura o doncellez de viejas remozadas artificioosamente, los embustes para robar a los clientes (de la venta, de las casas públicas), etc.

Tanta codicia y estafa han llevado a veces a valorar de forma bastante seria y negativa la fauna de figuras entremesiles de Quevedo, como si en ellas dominase más la faceta satírica, propiamente censuradora, que la burlesca o lúdica. O, dicho con otras palabras, parecería que la risa provocada por estos seres fuese más agresiva y amarga que divertida y alegre<sup>23</sup>. No obstante, sin negar la óptica degradante y crítica que se cierne sobre los tipos quevedianos, creo que el tratamiento de su comicidad en los entremeses ofrece aspectos más positivos y amables, exigidos por las convenciones de ese género dramático<sup>24</sup>. Presento algunos a continuación.

Los embustes de Bárbara a sus galanes y el falso afecto que les manifiesta son los medios de que se vale para poder disfrutar al fin del amor verdadero y erótico, ya no comerciable. Con el dinero que logra sacarles se casa enamorada en Gelves con su joven amado<sup>25</sup>. Su matrimonio responde, pues, a un auténtico y feliz sentimiento amoroso, que contribuye en cierta medida a rebajar su indignidad moral. Gracias a

23. Por ejemplo, Sáez Raposo, 2008, pp. 199 y 200, respectivamente, destaca «La mordacidad pesimista del mensaje que subyace en el Quevedo entremesista» y sostiene que «podría decirse que el panorama humano que presenta Quevedo en sus entremeses, muchas veces, [...] es existencialmente desolador».

24. Como ya precisó Asensio, 1965, p. 135, «La inhibición del juicio moral, bien arraigada en el género [entremesil], escandalizaba a los moralistas, no al público para quien la ausencia momentánea de la censura interna forma parte de las convenciones».

25. «BÁRBARA: [...] la colación que los padres del niño han traído, que como hijo de la ignorancia han contribuido, ha de servir para mi desposorio. [...] ¡Pues decir es malo el que yo tengo escogido para marido! Sino que es un mocito que canta y baila que no hay más que desear» (p. 292).

su boda Bárbara podrá abandonar —eso cree ella— su anterior vida de engaños y mentiras:

¿Qué es esto? Estar casada  
 en nuestro común lugar  
 es quitarme de engañar  
 y quedar desengañada.  
 Fingí que quedé preñada  
 y parida me fingí,  
 porque con esto adquirí  
 dote con que me casé.  
 (*Cucambé que el Amor me ha preso,*  
*cucambé que me libérté*) (*Bárbara*, 1, pp. 296-297).

También su retrato se vuelve más agradable cuando reparamos en los sentimientos que despierta en los personajes masculinos que, aun conociendo sus ardides, la desean por esposa. Dejando al margen la parodia de las convenciones amorosas aquí presente, resulta llamativo que Artacho y Ascanio, burlados anteriormente por la joven, la busquen para desposarla en la segunda parte del entremés. Incluso su marido Octavio, quien fingió su muerte para probar el amor de Bárbara, le pide que regrese junto a él pese a verla recién casada con Ascanio: «Tú sola eres la esperanza / del puerto de mi deseo. / Vente a mí que soy tu esposo / y tu amor primero soy» (p. 315). Sin lugar a dudas, la «dulcísima Bárbara» (p. 311) no fue diseñada por Quevedo como un tipo femenino fácil de olvidar para los hombres. Tal vez esa simpatía con que parece haberla creado explica su final dichoso, festivo, en las dos partes de la obrita: su alegre boda en Gelves, primero, y su reencuentro gozoso con Octavio —lo que le permite huir del violento Ascanio—, después.

Asimismo conviene fijarse en los finales del entremés de *Diego Moreno*, 1 y 2. En la primera parte resulta evidente la victoria de Justa sobre su marido: con su cómica escenificación de un ataque logra explicar ante aquel la presencia de varios hombres en su casa. En la segunda parte, si bien es cierto que ya no le sirve la misma treta para engañar a su nuevo marido —Diego Verdugo<sup>26</sup>—, descubre la táctica para conseguir hacer su voluntad: puesto que «no se ha de hacer cosa que ella quiera, sino al revés» (p. 357), verbalizando lo contrario de lo que desea, Justa obtiene aquello que quiere<sup>27</sup>. Aunque se da por escar-

26. Mientras este remedia el desmayo de su esposa simulando querer quemarle una mano con una vela encendida, el personaje de Bezón —en el entremés *El doctor de Benavente* (vv. 85-88)— propone para el mismo ‘mal’ dar garrotes: «[MUJER 3ª]: En riñéndome mi esposo, / grandes desmayos me dan. / [BEZÓN]: Dalla garrotes aprisa, / y al momento volverá» (ver Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, p. 647).

27. «JUSTA: ¿No dijistes agora que no queríades que bailase más? VERDUGO: Era que entonces queríades vos bailar. Y agora que no queréis quiero yo que bailéis por el mismo caso», «JUSTA: Váyase vuesa merced, señor Landínez, que me hará mucha merced y me dará mucho gusto. VERDUGO: Pues no se vaya por el mismo caso» (*Diego Moreno*, 2, pp. 355 y 356, respectivamente).



mentada, jura vengarse de Verdugo: «Por tu vida, que ha de ser sigundo Diego Moreno ya por vengarme dél» (p. 356). Aun cuando no tuvo continuación en otra piececilla la historia matrimonial de estas figuras, no parece que Justa se haya dado por vencida: «Mejor lo quemén a él» es su última intervención. Su ingenio y su viveza no permiten descartar, en consecuencia, posibles engaños futuros. La guerra de sexos en esta pareja parece lejos de haber terminado<sup>28</sup>.

Por otra parte, junto a la hiperbólica volubilidad emocional de la viuda 'verde' —de larga tradición satírica— que representan Bárbara y Justa en las segundas partes de sus respectivas piezas, sería interesante notar también la que afecta a las figuras masculinas que se casan con ellas. Mientras se ha observado la hipocresía de las mujeres, que pasan en cuestión de horas del llanto fingido por sus maridos muertos a la alegría por sus nuevas nupcias, no se ha puesto suficientemente de relieve el también velocísimo y radical cambio de actitud de los hombres. Mediante la parodia del código del honor, explotado aquí en sus potencialidades cómicas, los personajes masculinos mudan vertiginosamente —de un momento para otro— zalamerías, regalos y demás atenciones durante el galanteo en violencia verbal, celos y amenazas en cuanto obtienen el compromiso de matrimonio —como Artacho (p. 307)— o se desposan —como Ascanio (pp. 312-314) y Diego Verdugo (pp. 354-358)—. Si las palabras y acciones de esas féminas entremesiles no merecen crédito y resultan risibles, lo mismo sucede con las de sus ridículos hombres. La deformación caricaturesca afecta, pues, de manera equilibrada tanto a personajes masculinos como femeninos: unos encuentran su contrapunto burlesco en los otros. No parece, por tanto, que en los intermedios de *Bárbara* y *Diego Moreno* se pueda hablar de una especial misoginia de don Francisco —no mayor a la habitual en el código satírico burlesco de su época— en la caracterización de sus protagonistas femeninas.

La figura de la dueña, tan intensamente degradada en la obra satírica de don Francisco<sup>29</sup>, ofrece sin embargo algún aspecto positivo en sus entremeses. Como ha señalado Borrego Gutiérrez, «la dueña del entremés se acomoda al carácter ligero y exclusivamente humorístico de estas piezas, descargándose en buena parte de la sátira agria y cruel de la que era objeto en la poesía jocosa [de Quevedo]»<sup>30</sup>. En efecto, contraviniendo la tópica rivalidad y envidia entre tipos femeninos, Álvarez y Gutiérrez no solo aconsejan a sus amas sobre toda clase de engaños, sino que tam-

28. Como apuntan Arellano y García Valdés, 2011, p. 67, «Diego Verdugo parece haber ganado la primera batalla, pero la letra del baile con el que finaliza la pieza advierte que la mujer no cambia fácilmente sus hábitos». Para Huerta Calvo, 1983, p. 37, en cambio, Quevedo «como juez escarmentador, castiga a la adúltera —cuyos pecados quedaban antes en impunidad [...], llevándola al suplicio de la abstinencia y la prisión casera».

29. «Quevedo es el escritor más encarnizado con la figura de la dueña» (Arellano, 2003, p. 52).

30. Borrego Gutiérrez, 2003, p. 3.



bién se preocupan sinceramente por su integridad física y su felicidad, intentando protegerlas de hombres violentos. Así, es Álvarez quien se ofrece a comunicar a Artacho la nueva boda de Bárbara para ser ella, y no la joven, quien reciba la furia y los posibles palos del valentón (pp. 308-310). Y es Gutiérrez quien, con buena intención, avisa en dos ocasiones a Justa del error que comete si se casa con Diego Verdugo (pp. 343, 351). Las tachas morales de estas dueñas caricaturescas no son, por tanto, incompatibles en los entremeses con otros comportamientos más nobles y amables, inhallables en otros textos satíricos o burlescos de don Francisco (que se comentarán más adelante).

El tipo de la tomajona experta en sangrar las bolsas masculinas parece suavizar su fiera condición de «lobo» (p. 456, v. 381, y p. 459, v. 455) en la figura de Elena Uriguri. Esta se presenta como una joven ingeniosa, sagaz, activa, con capacidad de mando y liderazgo —incluso ante sus padres, depositarios supuestamente de la autoridad familiar— y segura de sus dotes dramáticas para engañar a los hombres. Su inteligencia y talento naturales, aplicados al latrocinio, son extremados: entre ella y sus familiares logran hacerse con una importante suma de dinero, vestidos y joyas. Los galanes estafados, en claro contraste con la protagonista, presentan una caracterización claramente rebajadora de su perspicacia y capacidad intelectual. Uno de ellos, don García, lo declara abiertamente: «Yo en aqueste entremés he hecho el bobo» (p. 459). Las bolsas que pierden sus monedas con estas mujeres son «bolsas necias» (p. 447). El final de la obrita resulta, además, muy favorable para la burlona: huye con el botín sin haber levantado sospechas en los timados y sin que la justicia haya hecho acto de presencia para llevarla presa. Quevedo, por tanto, en este entremés no desplegó contra la sonsacadora todo el grado de violencia que sí mostró en otros textos suyos<sup>31</sup>. Como bien ha apuntado Hernández Araico, «esta rapacidad de la mujer-actriz se festeja a través de las piezas breves quevedescas como resultado de gran ingenio e imaginación, así como razón principal de un espectáculo risible»<sup>32</sup>.

En el tradicional tipo satírico de la alcahueta don Francisco concentró, como se sabe, una intensísima *turpitud et deformitas*<sup>33</sup>. No obstante,

31. Ver, por ejemplo, Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza*, pp. 231, 239-240, respectivamente: «Vuestra merced muerda de otro enamorado, que para mí peor es verme comido de mujeres que de gusanos; porque vuestra merced come los vivos, y ellos, los muertos», «Infierna hembra, diabla afeitada, mientras que tuve qué dar y me duró el granillo, el tiempo fue pecador».

32. Hernández Araico, 2004, p. 230.

33. Es, por ejemplo, «águila imperial» hecha «toda pico y uñas toda», «Mahoma» que predica un «maldito Alcorán» contra las bolsas masculinas, o «gorra de los manteles, / coraza de los colchones» (ver Quevedo, *El Parnaso español*, los romances «Mensajero soy, señora», núm. 499, vv. 18, 21, 27, 28, y «La vieja que por lunares», núm. 540, vv. 41-42). (Se cita siempre la poesía de Quevedo por esta edición). En *La fortuna con seso* una «endilgadora de refocilos» aconseja a sus jóvenes busconas —con metáforas degradantes— no hacer ascos a clientes podridos y viejos pero ricos (ver Quevedo, *La fortuna con seso*, p. 647).

en su obra entremesil añadió a su degradante retrato algún rasgo menos envilecedor de lo que es habitual en sus escritos. Junto a las lecciones de embustes y pediduras que enseñan a sus pupilas, Muñatones y Monda las previenen contras los *perros muertos* ('engaño a las prostitutas consistente en no pagarles el dinero prometido por sus servicios carnales')<sup>34</sup>. Sus avisos tal vez se deriven de un sentimiento de empatía y de un afán protector hacia víctimas potenciales de hombres sin escrúpulos que «se han vuelto ganados» (*La vieja Muñatones*, p. 367). Tanto las busconas –tomajonas engañadoras– como sus clientes –abusones mendaces– resultan rebajados moralmente: «Ellas gatos y ellos perros» (*La vieja Muñatones*, p. 368). No todos los hombres, por tanto, son víctimas de las embestidoras de faltriqueras en los entremeses de Quevedo<sup>35</sup>. A veces las ansias mujeriles por hacerse con su dinero proceden de su miedo a sufrir el robo de aquellos en su paga: «la cantidad discreta es la contada, / porque la prometida, en el que roba, / es la cantidad boba» (*La destreza*, p. 429). El triunfo final de las dos alcahuetas –Muñatones y Monda evitan la cárcel para ellas y sus discípulas con sendas escenas de fingimiento ante la justicia– parece otro indicio del carácter menos acerbo y descarnado de la risa propiciada por estas figuras entremesiles<sup>36</sup>.

Grajal, la moza de la venta, ofrece varios rasgos positivos en su caricaturización. Su sinceridad –propia de las clases populares–, alegría, gracia y desparpajo la vuelven más simpática que repulsiva<sup>37</sup>. Aunque «sisa» (p. 405, v. 13) y participa en las estafas del ventero Corneja no manifiesta ningún interés económico cuando un mozo de mulas la corteja. En vez de la esperable venalidad femenina en cuestiones amorosas, la joven no se muestra pedigüeña con su vulgar galán. En la cómica escena que protagonizan –parodiando el convencional código amoroso–, Grajal menosprecia y rechaza a su galán por su baja condición social. Ella aspira ridículamente a pretendientes de más alta posición: «y un mocito de mulas, / que es gentilhombre al trote, / no es cosa competente / para este campanario de la gala» (p. 414). Ni avaricia, pues, ni lubricidad en esta fémina. Al menos en su caso no se cumple el aserto de que todo personaje femenino en la obra dramática breve de Quevedo es asimilada a una prostituta<sup>38</sup>. La función pacificadora que desempeña al final de su pieza, buscando apaciguar una fuerte discusión entre el

34. «Todos [los hombres] andan cercados de perros, y así las más andáis aperreadas: las mujeres dadas a perros y los perros dados a mujeres» (*La vieja Muñatones*, p. 367), o «quiero enseñaros treta contra perros / para que sean los perros inmortales: / es treta firme el antuvión de reales» ('es treta firme [contra los *perros muertos*] el adelantarse a coger el dinero en efectivo', *La destreza*, p. 428, nota 112).

35. Otro ejemplo de ello es el del Niño, que resiste al final de su entremés el asedio pedigüeño de las busconas.

36. Para Asensio, 1965, p. 215, precisamente, don Francisco «En *La vieja Muñatones* rebajó a figurilla graciosa a la gran Celestina».

37. González Maestro, 2008, p. 86, ya le aplicó el adjetivo «simpática», así como «maliciosa».

38. Ver Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, p. 186.

ventero y uno de los estudiantes estafados, también contribuye a valorar esta figura más favorablemente.

Por último, el matrimonio que conciertan Muñoz y doña Oromasia no conlleva un mayor rebajamiento de la figura mujeril respecto a la masculina<sup>39</sup>. Ambos se casan con la grotesca esperanza de disfrutar pronto del único placer que puede derivarse del enlace: enviudar lo antes posible y ser heredero del cónyuge fallecido (pp. 480-481). La óptica deformante y burlesca afecta a ambos miembros de la ridícula pareja. La tópica misoginia aplicada a la figura de la esposa-enemiga se contrarresta, pues, con la caracterización de Muñoz, quien lejos de ser un marido burlado, víctima de la mujer, es tan consciente como esta de la avaricia e hipocresía afectiva que encierra su boda.

En definitiva, de lo visto hasta ahora podemos concluir que las convenciones del género entremesil —su finalidad lúdica, principalmente— explican que en varias figuras femeninas de Quevedo hallemos algunos rasgos positivos, simpáticos o amables. Junto al tan mentado tipo de las busconas, en los entremeses quevedianos sobresalen tres protagonistas decididamente burlonas —además de *quitanas*—: Bárbara, Justa y la falsa Elena. Son ingeniosas, tracistas y brillantes comediantas de papeles fingidos que ellas (y sus dueñas, en los dos primeros casos) han urdido e interpretan<sup>40</sup>. El final feliz de sus tramas —excepto en el caso, más dudoso, de Justa— permite terminar sus obritas con un sabor más risueño que amargo. El grado de misoginia que don Francisco aplicó en sus intermedios cómicos parece, a la luz de estos datos, más tópico que violento<sup>41</sup>. Pero sobre ello se ha de volver en los siguientes apartados.

#### PRESENTACIÓN DRAMÁTICA DE LAS FIGURAS FEMENINAS. AGUDEZA VERBAL, RISA Y MISOGINIA VINCULADAS A ELLAS

Como queda dicho, las figuras femeninas de los entremeses de Quevedo son compartidas con su poesía y prosa satírico-burlescas. Sin

39. Como sucede, en cambio, en la sátira en tercetos *Riesgos del matrimonio en los ruines casados*, donde las esposas —continuando una larga tradición misógina— son «la mejor mercadería» que se vende en sus casas, se identifican con verdugos «que atormentan de la alma los sentidos» o suponen «la muerte y el infierno» de sus maridos (ver Quevedo, *El Parnaso español*, «¿Por qué mi musa descompuesta y bronca», núm. 554, vv. 55, 69 y 155, respectivamente).

40. Para Hernández Araico, 2004, p. 230, «Tal celebración burlesca del teatro mismo bajo el liderazgo de la mujer ingeniosamente audaz constituye la marca distintiva del teatro breve de Quevedo». Podría decirse que este tipo quevediano presenta rasgos comunes con los personajes femeninos de los entremeses de Quiñones de Benavente que «son mujeres independientes, astutas e ingeniosas que triunfan sobre los hombres, sean amantes, esposos, padres o desconocidos» (ver Bergman, 1965, pp. 152-153).

41. Como indicó Arellano, 2012, p. 49, «Hay, pues, que contemplar el tratamiento de la mujer —como sucede con otros temas— en el marco de las convenciones genéricas y los modelos de la mimesis quevediana». Y, como señala González Maya, 2012, p. 51, en casi todos los entremeses no falta una convencional orientación misógina: «La misoginia sustenta la ideología de no pocos de estos pasos».

embargo, la manera de presentarlas, la presencia de agudezas ingeniosas en la *elocutio* que se les aplica, el tipo de risa que generan y la intensidad de la misoginia que se les dirige son diferentes. Las convenciones de cada género literario imponen, pues, distintos modelos de creación.

En general, los tipos entremesiles no son objeto de extensos retratos estáticos, en los que un locutor va describiendo progresivamente sus tachas físicas y / o morales mediante la acumulación de agudezas que conllevan una descarnada violencia verbal contra ellos —además de una feroz misoginia en el caso de las figuras femeninas—<sup>42</sup>. Los ridículos seres de los intermedios cómicos cobran vida en el escenario a través de los comediantes, quienes con variados signos teatrales —no únicamente a través del diálogo— comunican rasgos caricaturescos de los personajes. Como ha demostrado Arellano, en la construcción de las figuras de los entremeses quevedianos «operan no solo las descripciones o evocaciones verbales, sino las actuaciones escénicas expresadas en gestos, movimientos, vestuario y objetos, coordinados con los efectos del ingenio verbal»<sup>43</sup>. Y sobre ese ingenio verbal intervienen también los principios creadores del entremés, el cual «excluye la caricatura a base de apodos»<sup>44</sup>. Las admirables *congeries* de conceptos ingeniosos (logrados mediante metáforas, hipérboles, personificaciones, dilogías, disociaciones...) en las descripciones del físico o del comportamiento de las figuras son, acaso, la principal señal de identidad del estilo satírico de don Francisco, pero se compaginan mal con la propia esencia de los entremeses. Esta exige una importante reducción del despliegue de juegos de ingenio, que se presentan de forma más tópica y menos violenta. La risa popular y festiva que aspiran a despertar los entremeses auriseculares se relaciona más con una agresividad física risible (como darse de palos) o con una violencia verbal ya vulgar (a base de pullas, insultos, maldiciones o juramentos), ya conceptista (pero no especialmente cruda y acerada). El propósito lúdico de estas obritas no se aviene bien con una acritud lingüística hiriente y aguda como la típica de la sátira de Quevedo<sup>45</sup>. De igual manera, la extremada misoginia de algunos versos y textos en prosa de nuestro escritor rebaja sustancialmente el furor de su ataque en su teatro breve. He aquí algunos ejemplos que lo ilustran:

42. Para las diferencias compositivas y de estilo entre figuras de distintos tipos de entremeses, ver el siguiente apartado de este trabajo. Ahora solo me interesa destacar que la brevedad de estas obritas y su naturaleza cómica impiden alcanzar en la *descriptio* de sus personajes —incluso en las piezas de desfile de figuras— las dimensiones, la profusión de agudezas verbales y la agresividad de otros textos satíricos y burlescos, en prosa y en verso, de don Francisco.

43. Arellano, 2016, p. 295.

44. Chevalier, 1992, p. 225.

45. Borrego Gutiérrez, 2003, p. 12: «En los entremeses todos estos vicios se presentan desde una óptica menos agria y mordaz, al adecuarse a la finalidad puramente cómica y de entretenimiento de estas piezas».

a) En un pasaje de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* el protagonista no ‘traga’ el hijo que la pedigüeña le quiere endilgar. Este es el texto en cuestión:

Díceme vuestra merced que está preñada, y lo creo, porque el ejercicio que vuestra merced tiene no es para menos. Quisiera ser comadre para ofrecerme al parto; que compadres sobrarán en el bautismo mil. Dame vuestra merced a entender que tiene prendas más en la barriga; y podría ser, si no ha digirido los dulces que me ha merendado; que el hijo yo se lo dejo todo entero a quien lo quisiere, no pudiendo ser todo entero de nadie. Señora mía, si yo quisiera ser padre, en mi mano ha estado hacerme fraile o ermitaño: no soy yo ambicioso de crías. Y desengañese vuestra merced, que yo no he de tragar este hijo, porque no como hijos como Saturno, ni lo permita Dios; y antes muera de hambre que tal trague. Lo que importa es empreñarse a diestro y a siniestro, parir a troche y moche y echarlo a Dios y a ventura. Vuestra merced dé con el muchacho en la Piedad, que allí se le criará un capellán, que en los niños de la dotrina sirve de chirriar a las calaveras<sup>46</sup>.

La exhibición de piruetas conceptistas y juegos lingüísticos en el fragmento es espléndida. La identificación degradante de la pidona con una prostituta se realiza mediante alusiones recurrentes: «el ejercicio que vuestra merced tiene no es para menos [que estar preñada]» o «no pudiendo ser [el hijo] todo entero de nadie» (con hipérbole de los posibles padres y cosificación grotesca del hijo). Se suceden agudezas basadas en la exageración y la dilogía: tantos son los candidatos a padre de la criatura que «compadres sobrarán en el bautismo mil» (donde confluyen, además, la contraposición con la voz *comadre* y la disociación en *com-padres*); y los dobles sentidos afectan a no pocas palabras del texto: *ejercicio* (‘profesión’ y metonímicamente ‘acto sexual’), *prendas* (‘hijo’ y ‘dulces’, aplicando en el primer significado su acepción figurada de ‘lo que se ama intensamente’ y en el segundo, la referida a ‘lo que se da en señal o prueba de algo [de amor, en el texto]’), *padre* (‘varón que ha procreado’ y ‘sacerdote’) y *tragar* (‘comer’ y ‘ser víctima de un engaño’). El alarde de ingenio verbal continúa con un equívoco en *como* (forma verbal de comer y adverbio de modo), el violento símil con el dios Saturno devorando a sus hijos, un cómico *tricolon* de frases hechas (*a diestro y a siniestro, a troche y moche, a Dios y a ventura*) y la antítesis final entre niños de «la Piedad» y «de la dotrina».

En el romance jocoserio de Quevedo titulado *Sacúdense de un hijo pegadizo* (*El Parnaso español*, núm. 509), el locutor masculino rechaza la paternidad postiza que una buscona le quiere atribuir acumulando agudezas y floreo verbal:

Yo, el menor padre de todos  
los que hicieron ese niño

46. Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza*, pp. 245-246.

que concebistes a escote  
entre más de veinte y cinco,  
a vos, doña Dinguindaina,  
que parecéis laberinto  
en las vueltas y revueltas,  
donde tantos se han perdido.

Vuestra carta recibí  
con un contento infinito  
de saber que esté tan buena  
mujer que nunca lo ha sido.

Pedísme albricias por ella  
de haber parídome un hijo,  
como si a los otros padres  
no pidiérades lo mismo.

[...]

Fuimos sobre vos, señora,  
al engendrar el nacido,  
más gente que sobre Roma  
con Borbón por Carlos Quinto.

Mis ojos decís que saca,  
mas según lo que averiguo  
vos me los sacáis agora  
por dineros y vestidos.

Que no negará a su padre  
decís, por lo parecido,  
y es el mal que el padre puede  
negar muy bien que le hizo.

[...]

Aviso tendré de todo,  
mas también desde hoy la aviso  
que para para los otros  
lo que engendrare conmigo.

(vv. 1-16, 21-32, 97-100)

En esos versos abundan las hipérboles vejatorias sobre la promiscuidad de la prostituta (vv. 1-4, 8, 21-24); se ataca con sarcasmo la venalidad de la perversa mujer (vv. 9-16); se recurre a la antanacsis en *sacar los ojos* ('tener gran parecido en los ojos con un familiar [el padre, en este caso]' y 'arruinar, sacar mucho dinero') para denunciar el robo que esconde el embuste (vv. 25-28); se combinan un retruécano y una antítesis para contraponer la negación y la afirmación de la relación familiar por parte de los supuestos padre e hijo, respectivamente (vv. 29-32); se expresa con equívocos —en *aviso* ('noticia' y 'forma verbal de avisar') y *para* (forma verbal de parir y preposición)— la advertencia del hombre a la ramera de que puede contar con él para engendrar hijos pero no para criarlos (vv. 97-100); etc. En suma, una densa concatenación de agudos recursos lingüísticos cargados de una notable violencia descalificadora contra la figura femenina.

En el entremés de *Bárbara*, 1, en cambio, la propia pidona declara de modo alegre y desenfadado el embuste del falso hijo, que hábilmente ha sabido encajar a cuatro ‘padres’:

- BÁRBARA: [...] Y porque vea lo que he hecho en este mes de ausencia, sepa que me he hecho preñada y he parido y está viva la criatura y aquí en casa.
- BÁRBARA: [...] Y a estos [*Ascanio y Silva*], cuando se fueron les di a entender que quedaba preñada, que soy gran mujer de fingir vómitos, que me toman desmayos y quitárseme la gana de comer, antojárseme de lo uno y de lo otro. Y ahora les he dado con el hijo en las barbas (p. 284)<sup>47</sup>.

Los hombres, mientras permanecen engañados, no dirigen a Bárbara ni un solo reproche ni insulto. Resulta ridículo ver cómo preguntan por su hijo (como Ascanio, p. 287, y Silva, p. 289) o asumen que se les parece en la cara (como Silva, p. 289, y Truchado, p. 291). Ya informados de la treta femenina, su reacción es tópica y poco violenta. Delante de la dueña Álvarez y en ausencia de Bárbara, Ascanio profiere unos insultos típicos en la época de los italianos contra los españoles («¡Oh astata, mapina, española marrana!», p. 294), Silva exclama un «¡Oh hideputa, hombres que tal oyen!» (p. 295) y Truchado únicamente verbaliza su incredulidad («No lo creo», p. 296). Cuando finalmente dan con la burlona —ya casada— y la tienen ante sí, sus reproches resultan incluso más suaves: no entienden cómo ha podido engañar de esa manera a alguien como ellos. Estas son sus intervenciones:

- ASCANIO: [...] ¿Qué es acuesto, señora Bárbara? (p. 296).
- SILVA: [...] ¿Qué es esto, señora Bárbara? ¿Así engaña a los hombres como yo? (p. 297).
- ARTACHO: [...] Pues, señora Bárbara, ¿así se engañan los hombres como yo, y olvidar una amistad tan larga y llena de obligaciones? (p. 298).
- TRUCHADO: Ahora los hombres como yo, que han gastado tan largamente con vuesa merced y nunca ha tenido quien tan bien haya acudido a sus necesidades como yo... (p. 299).

Parece indudable, pues, la óptica cómica y más amable que prevalece en el entremés en el tratamiento de la misma figura femenina frente a las *Cartas* del Tenaza y al romance «Yo, el menor padre de todos», donde se presenta de forma más satírica, violenta e ingeniosa desde el punto de vista verbal.

47. Comp. Calderón, *Don Pegote*, vv. 75-78: «Fingiendo, como digo, estar preñada, / le pegué a don Pegote una gatada. / Cien reales le pedí, y agora espero / con la respuesta traigan el dinero» (ver *Entremeses Nuevos* (1643), p. 199).



b) Son famosas las caricaturas que Quevedo dedicó a las dueñas. En su prosa satírica destacan por lo agudo de su estilo las registradas en los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos*. La descripción del físico repelente de la dueña Quintañoña en el *Sueño de la muerte* acumula rasgos de fealdad, deformidad, ancianidad, hipocresía y hediondez mediante una enumeración de metáforas hiperbólicas y degradantes (animalizadoras en algunos casos), personificaciones ridículas y algún símil ingenioso de gran plasticidad visual<sup>48</sup>. Las tachas morales de las dueñas se refieren a su charlatanería insustancial (*Infierno*, pp. 302-303), sus deseos lujuriosos (*Infierno*, p. 303) y su naturaleza pleiteante, mentirosa, ratera, atormentadora y odiosa (*Muerte*, pp. 441-443). Especialmente ingeniosa es la *congeries* de apodos metafóricos y afrentosos que se dedica a esta figura en *Discurso de todos los diablos*, motejándola agudamente de demonio, alcahueta, incitadora de lascivia y embustera:

—¡Oh sobreescrito de Bercebús, pinta de satanases, recupera de condenaciones, encañutadora de personas y enflautadora de miembros, encuadernadora de vicios, endilgadora de pecados, guisandera de los placeres, lucero de los diablos mundanos, que vienes siempre delante y amaneces las lujurias! ¡Tú sí que eres proemio de embusteros y prólogo de arremangos! (Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, p. 546)

En la musa *Talía* de *El Parnaso español* se dedican íntegramente a la dueña el soneto «Fue más larga que paga de tramposo» (núm. 371) y los romances «Una picaza de estrado» (490) y «Marca Tulia se llamaba» (515). En ellos se manifiesta de forma patente un acopio de agudezas y de ataques verbales a esa figura. En el primer poema cada verso describe un rasgo negativo de su retrato grotesco (larga, gorda, sucia, necia, engañosa, alcahueta, habladora, prostituta, pedigüeña...) mediante comparaciones hiperbólicas («más gorda que mentira de indiano», «más engañosa que el primer manzano», «más pronosticadora que un potroso», etc. —vv. 2, 6, 8—), metáforas degradantes («De mula de alquiler sirvió en España», v. 12) y una hipérbole geminada final («y muerta pide y enterrada engaña», v. 14). En el primero de los romances mencionados una dueña advierte a un galán pobre que quien no gasta dinero en el amor no llega a gozarlo, y aquel le responde con una dura invectiva personal, amenazándola con exorcizar su casa para echarla —cual demonio— de ella. La riqueza de tropos, figuras y juegos verbales para expresar ingeniosos y violentos conceptos sobre la protagonista es excepcional. En su degradante caricatura se apuntan metafóricamente algunas notas sobre su apariencia física (vestida de negro con tocas blancas, y tan anciana que parece un muerto viviente) mediante animalizaciones que connotan su naturaleza horripilante y asquerosa: «Una picaza de estrado, / entre mujer y serpiente», «una de aquestas que enviudan / y en un animal se

48. Ver Quevedo, *Sueños y discursos (Muerte)*, pp. 439-441. Garzelli, 2006, pp. 145-146, comenta los detalles iconográficos de este retrato.

vuelven», «después / de que yo me convirtiese / en sabandija tocada, / en un lechuzo de réquiem» (vv. 1-2, 9-11, 65-68). Más frecuentes son las alusiones agudas y ofensivas a su condición de tomajona («gomia de los billetes», v. 4), prostituta («quién me hizo dueña, no supe, / y pagáron-melo siete», vv. 59-60; «mula de alquiler con manto», v. 91), alcahueta («Pasadizo soy de cuerpos / que se pagan y se venden, / enflautadora de hombres / y engarzadora de gentes», vv. 69-72), corrupta («Lo que me pagan, informo», v. 73), hereje («Descomulgado avechuchu», v. 89), terriblemente malvada («Caín de tantos Abeles», v. 90) y demonio («bien sé yo que contra ti, / por ser entre sombra y duende, / no valen sino conjuros / del misal y de los prestes», vv. 93-96). En el romance dedicado a la dueña de Tarquino, su retrato conceptista —en el que Quevedo «saca brillo a sus agudezas verbales»<sup>49</sup>— incide nuevamente en su fealdad y deformidad física (vv. 9-24, 45-47), aunque ahora su perversión moral como consejera —incita al rey con variados argumentos para que viole a Lucrecia— es su cualidad diabólica más desarrollada en una sucesión de juegos de ingenio verbal:

«Que donde hay fuerza se pierde  
derecho, es refrán de lindos,  
mas también donde hay derecho  
la fuerza se gana a brincos.

[...]

Con armas, no con billetes,  
nos pintaron a Cupido,  
y alegan los perros muertos  
aljabas, y no bolsillos.

La fuerza la hace Lucrecia  
que a su rey sacó de quicio:  
quien sin querer enamora,  
sin querer sufra relinchos.

Sobre mi conciencia tomo,  
si la fuerzas, tu delito,  
y que ha de aprobar su dueña  
el parecer que te endilgo»

(núm. 515, vv. 93-96, 101-112).

La presentación de las dueñas Álvarez y Gutiérrez en los entremeses de *Bárbara* y *Diego Moreno* es muy distinta a todo lo visto hasta ahora: su físico no se describe verbalmente (lo que implica prescindir de una importante carga vejatoria)<sup>50</sup>; su actuación ya evidencia su condición embus-

49. Cacho Casal, 2007, pp. 81-85, comenta esos versos (para la cita, ver p. 82).

50. En *Bárbara*, 1, p. 285, solo se registra una brevísima acotación —«(*Sale Álvarez, dueña*)»— que alude a la apariencia característica del tipo, reconocible de forma inmediata por su vestimenta de manto y tocas blancas y negras «que sin duda se exageraban en la escenificación burlesca» (Arellano, 2016, p. 293). En *Diego Moreno*, 2, p. 342, se especifica algo más el vestuario en otra apostilla: ahora se trata de «*bravas tocas de viuda*» que manifiestan visualmente la doblez que en prosa o verso se denuncia verbalmente de forma

tera (tanto en los fingimientos que urden o en los que participan, como en las mentiras que dicen); y su discurso no concatena tropos complejos. La censura explícita de las figuras se reduce, pues, considerablemente.

De todos los galanes engañados por Bárbara y Álvarez, solo el rufián Artacho dedica pullas y alusiones negativas a esta última en breves intervenciones —apartes en su mayoría— que carecen de ingenio: «(No hay cuchillada más bien empleada que en una vejecita destas)» (p. 285), «(La cudicia y el miedo la hacen a esta que me reciba bien)» (p. 302), «(Ya esta comienza a pintarme necesidades)» (p. 302), «La vieja me quiere dar papilla» (p. 303)<sup>51</sup>. Ni Ascanio ni Silva ni Truchado denuestan a la vieja por sus engaños y su venalidad cuando les informa de la farsa del hijo postizo. Su habilidad oratoria se pone en práctica con Artacho cuando contiene la bravura verbal de este, llena de amenazas físicas y de insultos directos («Álvarez, acabá, que vive Dios que si me enojo, que...», «¡Vive Dios que os rompa la cabeza!», «¿Todavía sois necia?», «¡Mas que si me acabo de rematar que os he de dar cien palos!», pp. 308-309), para revelar irónicamente la nueva boda de Bárbara con otro hombre: «Por no serlo [necia] y esa buena voluntad que me ha mostrado le quiero dar unas muy buenas nuevas» (p. 309). Sale victoriosa del enfrentamiento amenazando al valentón sutilmente —mediante una perífrasis alusiva— con un castigo físico infligido por la justicia: «No haga algo por donde le pongan por sus bellaquerías de modo de que le dé el aire en todo el cuerpo» (p. 310). En suma, bastante menos denigración y agudeza verbal en la caricatura —más dramática que lingüística— de esta dueña entremesil.

Lo mismo se puede decir del personaje de Gutiérrez. De los hombres que visitan a su ama, solo el doctor Musco le dirige breves y directas descalificaciones en algunos apartes, relativos a su condición sonsacadora, hechicera e infernal: «(¡El contrapunto de la vieja! En los infiernos descansa la bellaca hechicera sacaliñera)» (p. 336), «(¡Los demonios carguen con los güesos de la vieja! A todos nos asaetea callando)» (p. 337), «(Malos tronchos te agrumen, vieja dañada, que ya vería a esta yo dando qué hacer a los niños)» (p. 338). Frente a la rica elocuencia conceptista de la dueña del romance «Una picaza de estrado» en la exposición de su idea mercantil del amor (vv. 17-56, 77-84), Gutiérrez da lecciones claras a Justa sobre el arte tomajón en una *congeries* de miembros paralelísticos:

agresiva. Como ya apuntó Sabor de Cortázar, 1987, p. 164, «En los entremeses [Quevedo] ha dado mucha mayor importancia a los aspectos morales que a los físicos. Y es obvio que así sucediera, pues estos estaban a la vista de los espectadores».

51. Confróntese con la réplica envilecedora e ingeniosa del galán pobre a la dueña del romance «Una picaza de estrado» (núm. 490): «Descomulgado avechicho, / Caín de tantos Abeles, / mula de alquiler con manto, / chisme revestido en sierpe, / bien sé yo que contra tí, / por ser entre sombra y duende, / no valen sino conjuros / del misal y de los prestes. / Yo traíré quien destas casas, / con cruz, estola y asperges / saque, como los demonios, / la dueña legión que tienen» (vv. 89-100).

GUTIÉRREZ: Hija, ya que estamos solas, oye una lición. Y es que tú no has de desechar ripio. De cada uno toma lo que te diere; así, del carnicero carne, como del especiero especias, del confitero dulces, del mercader vestidos, del sastre hechuras, del zapatero servillas, del señor joyas, del ginovés dineros, del letrado regalos, del médico curas, del alguacil amparo, del caballero oro, del hidalgo plata y del oficial cascajo; de unos reales y de otros blancas. Todo abulta (p. 329).

Y, frente a los depravados —y agudos— consejos de la dueña Marca Tulia a Tarquino para que forzase a Lucrecia, Gutiérrez se muestra bienintencionada y generosa con su ama cuando la advierte —con una sencilla formulación lingüística: «pocos galanes son buenos para maridos» (p. 351)— de la equivocación que supondría casarse con Diego Verdugo. De nuevo, por tanto, poca violencia verbal dirigida a esta dueña de entremés y muy poca ostentación de agudezas verbales.

c) El retrato caricaturesco de la vieja que oculta su edad y quiere pasar por moza usando toda clase de afeites es otro de los preferidos por Quevedo. Este tipo femenino, que encarna la hipocresía de una falsa apariencia que pretende engañar a los sentidos, acumula agudezas verbales y escarnio despectivo en su prosa y poesía satírico-burlescas, mientras presenta menor complejidad conceptista y una violencia verbal mucho más contenida en sus entremeses.

El cuadro xiv de *La fortuna con seso* se dedica a las *Damas que encubren años a pie, en coche o en silla de manos*<sup>52</sup>. Su vejez se expresa ahí de forma metafórica («se tomaban ya de los años»: tanto ‘estaban ya enmohecidas por la vejez’, como ‘estaban ya borrachas —ahitas— de tantos años como tenían / se habían bebido’), con un ingenioso juego verbal creado a partir de una frase hecha («callando la vieja como la caca», donde ahora la palabra tabú que las ancianas evitan decir y aplicar a sí mismas es *vieja*, no *caca*) o con una metonimia que alude a su condición de muertas vivientes que desean pasar por niñas («pasando a la perspectiva o arismética de los ojos los ataúdes por las cunas»). Dos neologismos —«desantañándose» y «reciennaciéndose»— aluden a la voluntad de las viejas de quitarse años<sup>53</sup>, y varias expresiones metafóricas originales dan cuenta de su aspecto ridículo, pretendidamente juvenil, al vestir como mocitas («desvaneciéndose de ponleví y naguas»), andar como niñas («gorjeándose de andadura»), arreglarse como doncellas («toca-

52. Ver Quevedo, *La fortuna con seso*, pp. 622-625.

53. En su estudio del neologismo parasintético en Quevedo, Cacho Casal, 2000, ya señaló que las creaciones léxicas formadas con el prefijo *des-* (como *desantañarse*) «implican que alguien renuncia a algo o es privado de algo» (p. 420), y observó que esas nuevas voces se emplean con mucha más frecuencia en las sátiras de madurez de don Francisco como en el *Discurso de todos los diablos* o la *Hora de todos* (pp. 439-440).

das de gorgoritas y vestidas de *noli me tangere*) o engalanarse con adornos propios de jóvenes («arrulladas de galas y con niña postiza»)<sup>54</sup>.

Más violento es el ataque a este tipo femenino en la poesía quevediana, donde las connotaciones peyorativas en su *descriptio* son muy intensas. Los locutores satíricos de los poemas evidencian la mentira de las viejas que niegan su verdadera edad, y denuncian la artificiosidad de su aparente juventud con imágenes extremadamente afrentosas, degradantes y hasta macabras, en cuya formulación lingüística abundan agudos tropos, figuras y juegos de ingenio. Así, la boca desdentada y arrugada —«que fue chirlo, agora embudo»— solo puede mamar y sorber bocados de comida («y mamando, / bocados sorbes y los sorbos cuelas»), hace que la vieja «pase por mono profeso», convierte su risa en «delincuente» y sus palabras en «pulpas» sin huesos, a la vez que la degrada con una doble alusión escatológica («una boca con cámaras y pujo»)<sup>55</sup>. La engañosa apelación a que la ausencia de dientes se debe a que aún están por salir es desmentida de forma cáustica y grotesca mediante complejas metáforas y neologismos ocurrentes: «disimula lo rancio en los antaños / y nos vende por babas el engrudo», «gorjea con quijadas bisagüelas», «y [tienes] el raigón, del mascar lugarteniente» o «no llares sacamuelas: ve buscando, / si le puedes hallar, un sacaabuelas»<sup>56</sup>. Los afeites de su cara oscura y arrugada presentan «lo carroño, confitado» y visten «el gusano de confite», pero no pueden ocultar su «fondo en grajo», su «tez de lana sucia de las cardas». Tan seca y marchita está la vieja —a la cual se identifica con una «vida fiambre» o una «cecina con aladares, / pellejo que anda en chapines»— que resulta un muerto viviente: «carne momia», «pantasmas acecinadas», «calaveras fiambres»<sup>57</sup>. No faltan las pullas misóginas a esta figura, a la que se convida a marcharse / morir («Vieja roñosa, pues te llevan, vete»), se le recuerdan los pocos años de vida que le quedan («que tienes pocos años no lo dudo, / si son los por vivir los pocos años»), se quiere expulsar —como si de cristianas nuevas se tratase— («a la expulsión de las viejas / todo cristiano se halle») y se desea matar («que ella [la muerte] se tendrá cuidado / desde hoy en adelante, / en llegando a los cincuenta, / de enviar quien os despache»)<sup>58</sup>.

54. Para otros textos en prosa sobre esta figura femenina, ver Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 270-271 (*El alguacil endemoniado*) y p. 306 (*Sueño del infierno*), y *Libro de todas las cosas*, p. 454.

55. Ver Quevedo, *El Parnaso español*, musa *Talía*, respectivamente: soneto 58 (núm. 419), v. 9; soneto 15 (núm. 376), vv. 3-4; romance 32 (núm. 485), v. 71; soneto 15 (núm. 376), vv. 9 y 10; soneto 40 (núm. 401), v. 13.

56. Ver Quevedo, *El Parnaso español*, musa *Talía*, respectivamente: soneto 58 (núm. 419), vv. 10-11 y 7; soneto 15 (núm. 376), vv. 11 y 7-8.

57. Ver Quevedo, *El Parnaso español*, musa *Talía*, respectivamente: romance 8 (núm. 461), v. 18; soneto 38 (núm. 399), v. 10; soneto 40 (núm. 401), v. 1; soneto 12 (núm. 373), v. 14; soneto 38 (núm. 399), v. 1; romance 32 (núm. 485), vv. 82-83, 84, 5 y 8.

58. Ver Quevedo, *El Parnaso español*, musa *Talía*, respectivamente: soneto 38 (núm. 399), v. 9; soneto 58 (núm. 419), vv. 13-14; romance 32 (núm. 485), vv. 3-4 y 113-116.

En los intermedios cómicos de *Los enfadosos* y *La ropavejera* —aun siendo entremeses de figuras<sup>59</sup>— el tratamiento de este tipo femenino es bastante más moderado en los ataques y más tópico en la verbalización de sus tachas. En la primera pieza no aparece ningún personaje que encarne este ridículo ser, sino que se habla de él. El juez ante el que desfilan varias figuras pregunta por las viejas y ello da pie a su caracterización mediante palabras, no a través de una actuación dramática. Las metáforas con que se describen transparentan ahora de forma más sencilla y amable tanto lo falso de su apariencia juvenil («unas niñas añejas / que, untadas y añadidas, / carreteras del tiempo / quieren hacer cejar atrás las vidas», pp. 385-386; «unas que, rucias, canas y desiertas, / se remiendan las sienes con las muertas», p. 386; «hay vieja orejón encarrujada / que se viste de noche, muy secreta, / sobre caraza agüela cara nieta», p. 387), como su obstinación en no confesar sus años («[traigo] por moriscos del tiempo a las mujeres», p. 387). El comentario misógino que se les dirige —formulado de modo jocoso, no hiriente— resulta un lugar común en la sátira *contra mulieres*: «a ser pecados / los años, las mujeres que se usan / todas se condenaran, / porque ni al propio Dios los confesaran» (p. 387). En *La ropavejera* los personajes de la dueña Godínez y de doña Ana alegan excusas ridículas para justificar su deterioro físico: «melancolías» son la causa de su falta de muelas; los disgustos y «un corrimiento» han provocado sus arrugas; y un mal de ojo ha hecho perder la blancura y tersura de sus manos (ver pp. 536, 538-539)<sup>60</sup>. Pese a ello, su interlocutora —la ropavejera— no las descalifica ni ataca; se limita a enunciar breves réplicas irónicas: «Los años no tendrán culpa de nada» (p. 536), «¿Y es de melancolías, no de años, / desmuelo semejante?» (p. 538), «Corrimientos, al fin. Pase adelante» (p. 539), «Y aún se son veinte y dos [años]: pase adelante» (p. 539). La visión del semblante de las viejas, descubierto en escena, no conlleva —como en la poesía satírico-burlesca— un retrato verbal grotesco, denigrante ni agudo. La misoginia ofrece, nuevamente, su faceta más tópica y suave:

ROPAVEJERA	En las mujeres siempre son los años buenos, justos y santos inocentes, pues en cana, ni arruga, ni quijada, no tuvieron jamás culpa de nada (p. 539) <sup>61</sup> .
------------	---

59. Téngase en cuenta que la sátira «halla en éste [el entremés de desfile de figuras] una facilidad de despliegue y una eficacia corrosiva mayores, pues acumula en breve espacio de tiempo varias criaturas susceptibles de la risa» (Huerta Calvo, 1985, p. 28).

60. Comp. Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, pp. 184 y 185: «Duelos me hicieron vieja, / que yo moza me era», «No me hundió la boca el tiempo, / sino corrimientos» (*El tiempo*, vv. 88-89 y 92-93).

61. La verdad, en el entremés benaventino así titulado, se puede buscar «En los años [de las hembras], que allí está / mal cubierta y bien negada» (ver Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, p. 566, vv. 7-8).

En definitiva, en los entremeses de don Francisco —a diferencia de lo que ocurre en su prosa y poesía satíricas y burlescas— la presentación dramática de las figuras femeninas suele conllevar una notable reducción en la verbalización de su *descriptio* (sobre todo física, pero también moral), en la violencia y escarnio con que son tratadas, y en la exhibición de ingeniosas agudezas. La comicidad que suscitan es más risueña que agresiva, más lúdica que humillante. Y, en consecuencia, las pullas misóginas que se les dirigen —tópicas e inherentes al género— no ofrecen ni la intensidad ni la ferocidad de otros textos quevedianos.

#### DIFERENTE TRATAMIENTO DE LAS FIGURAS FEMENINAS SEGÚN EL TIPO DE ENTREMÉS (DE BURLA, DE DESFILE DE FIGURAS O DE AMBIENTE)

La estructura que adopta el entremés condiciona la presentación de sus entes ridículos. Los interludios cómicos de Quevedo se pueden adscribir a tres de sus posibilidades constructivas: de acción o burla (*Bárbara*, 1 y 2; *Diego Moreno*, 1 y 2; *La polilla de Madrid*), de desfile o revista de figuras (*Los enfadosos*, *La ropavejera* y también —en parte de su desarrollo— *El marido fantasma* y *El niño y Peralvillo de Madrid*)<sup>62</sup> y de ambiente (*La venta*, *La vieja Muñatonos* y *La destreza*). En las piezas de burlas, en las que se escenifica el engaño mujeril, la caracterización de las figuras femeninas es dinámica, activa, propiamente dramática: representan su condición hipócrita y tomajona actuando como tales ante los ojos de los espectadores. La evidencia de sus tachas, presentadas de forma jocosa, vuelve innecesaria la descripción verbal, estática, de su físico o sus vicios. En general, las agudezas verbales que se registran son breves y bastante tópicas; la risa que generan sus tipos, amable y donosa; y las ideas misóginas, pocas, frecuentes en la época (y en el género) y desprovistas de agresividad. Los entremeses de desfile de figuras, en cambio, carecen de un conflicto o de una trama argumental que deba escenificarse en el tablado. El estatismo es ahora un elemento dramático crucial en la presentación de los personajes arquetípicos. Estos ya no teatralizan sus extravagancias risibles, esto es, ya no son sujetos de acción, sino que son objeto de una caricaturización degradante verba-

62. En *El niño*, tras los consejos de la madre, Juan Francés termina de aleccionar al protagonista mostrándole los efectos perniciosos de las embestiduras femeninas en cuatro personajes —Alonso, Diego, Cosme y Antonio Alvillo—, los cuales desfilan vestidos ridículamente, reflejando de manera simbólica las peticiones mujeriles que, satisfechas por ellos, los arruinaron. González Maestro, 2008, p. 91, y Arellano, 2016, p. 293, también consideran que esta pieza responde al diseño de revista de figuras. En *El marido fantasma* la visión que Muñoz tiene durante un sueño supone la aparición de figuras (Lobón con su suegro y su suegra, su casamentero y una dueña) que se describen de manera estática, sin que lleven a cabo ninguna acción. Lo mismo sucede posteriormente con doña Oromasia, cuya salida a escena solo da pie a un retrato grotesco puesto en su propia boca. Esta sucesión de tipos, que se erigen en el centro mismo de la representación, apunta al entremés de desfile de figuras. De hecho, ya Asensio, 1965, p. 236, notó la falta de una auténtica actuación dramática en los personajes de esta obra: «El encadenamiento de la acción cede en favor de la mera yuxtaposición de elementos cómicos flojamente hilvanados».



lizada por la propia figura o por otro personaje (juez o no). En estos casos se encuentra una mayor exhibición de agudezas ingeniosas en su retrato grotesco, más carga satírica en la comicidad asociada a ellos y un ligero repunte en las alusiones misóginas. A medio camino entre estos dos tipos de entremeses se hallan los de ambiente, que combinan la presentación dramática de los personajes con algunas descripciones estáticas de carácter más verbal (y agudo) que escénico.

1. Bárbara, Justa e Isabel, la Pava —la falsa Elena—, y, en menor medida, las dueñas Álvarez y Gutiérrez, son mujeres tracistas con iniciativa que preparan y ejecutan sucesivos ardidés a los hombres para sonsacarles dinero. Sus actuaciones «pueden considerarse representaciones ‘teatrales’ en tanto constituyen distintas modalidades de engaño y fingimiento»<sup>63</sup>. La dimensión metadramática de los enredos que protagonizan resulta muy notoria. Bárbara dice haber fingido un embarazo, simula diversos disgustos con sus galanes para conseguir sus escudos, se muestra amorosa con el rufián Artacho para calmar su cólera y, una vez viuda —o convencida, al menos, de serlo—, aparenta tristeza, recogimiento y honradez. Álvarez participa en la farsa organizada por su ama. En el entremés de *Diego Moreno* (1 y 2) Justa y Gutiérrez también actúan en las tablas delante de otros personajes, creando un segundo nivel de representación dramática dentro de la pieza. Con sus fingimientos intentan salvarse de los enfados y posibles reacciones violentas de Diego Moreno, procuran proyectar ante el licenciado Ortega una imagen de recato, pretenden obtener joyas y dineros de los galanes, y aparentan hiperbólicamente una viudez sin consuelo. De igual manera, «en *La polilla de Madrid* se logra excelsamente este realce del artificio teatral que los entremeses de Quevedo despliegan ridículamente subrayando la perversión monetaria de la sensualidad que convierte a los personajes en actores»<sup>64</sup>. Pero la Pava no solo interpreta su papel como una noble dama vizcaína, sino que se revela una auténtica directora de escena del engaño que ha planeado: reparte los personajes que sus padres y hermana deben representar, escoge para ellos los nombres falsos más apropiados y da indicaciones precisas sobre cómo resultar más creíbles durante su puesta en escena<sup>65</sup>.

En estos entremeses de acción don Francisco exhibe un rico repertorio de elementos espectaculares, puramente dramáticos, que contribuyen a la comicidad indolora y alegre suscitada por la actuación de las figuras femeninas. Gestos de disimulo, voces y llantos fingidos, desmayos simulados, objetos cómicos o vestimentas ridículas que transparentan doblez y engaño ayudan a construir la caricatura de los tipos mujeriles.

63. Arellano, 2016, p. 294.

64. Hernández Araico, 2004, p. 227.

65. Recuérdese que también Bárbara ordena a Artacho esconderse repetidas veces para que no entorpezca la escenificación de sus burlas (pp. 286, 287, 290), o que Gutiérrez aconseja a Justa cómo actuar en determinadas circunstancias («Calla, finjamos recogimiento», p. 331; «Fingete mortecina y con mal de corazón, da voces y saltos», p. 338).

Sus ingeniosas acciones ponen de manifiesto sus tachas morales, las cuales se ven en plena ejecución, sin una *descriptio* denigrante que las ataque cruelmente. Tanto los apartes como los diálogos entre los personajes confabulados en las burlas explicitan textualmente el doble juego teatral que se está contemplando. En estas obritas domina claramente la visualización dinámica del carácter de las figuras femeninas, cuyo retrato físico —estático— o no se verbaliza (como sucede con Bárbara y Elena), o es muy breve (como en Justa, «hermosa y muchacha»)<sup>66</sup>.

La naturaleza *quitana* y embustera de las figuras femeninas se expresa de modo abierto y claro, sin ingeniosidad verbal; por ejemplo: Bárbara declara que «no hay hombre que no sea un grandísimo mentecato en llegando a querer bien» (p. 289); Justa se muestra orgullosa de su arte teatrero («¿No embusto bien, Gutiérrez?»), p. 325) y proclama que los hombres «ricos y galanes son rico bocado y más con la salsa de ser liberales» (p. 347); y Elena exhorta a sus familiares a representar sus papeles de forma eficaz por el beneficio económico que de ello se derivará: «En lo de la comedia estemos todos, / pues don Gonzalo quiere / darme todas las joyas que tuviere; / lo mismo don Lorenzo y don García» (pp. 442-443). Las agudezas conceptistas en las piezas de burlas son escasas, aparecen aisladas, ofrecen poca dificultad interpretativa y no resultan especialmente hirientes con los tipos ridículos a los que se aplican. Así, la dueña Álvarez es irónicamente para Artacho una «señora consejera de estrado» (p. 285); Bárbara resulta metafóricamente un «gorgojo» para Álvarez (p. 293)<sup>67</sup>; el doctor Musco recurre a la metáfora tópica de la enfermedad de la rapiña para caricaturizar a las pidonas Justa y Gutiérrez: «(Algo enfermas son de pedir estas mujeres. Achaques tienen agarrativos)», (p. 333); y el personaje de Mondoñedo utiliza la típica imagen de la barbería para denunciar figuradamente la ‘rapadura’ del dinero de los galanes por parte de las féminas de la obrita: «Voto a Dios que es la casa barbería / de bolsas y dinero; / la dueña de la casa es el barbero / y sus dueñas, malditas y embusteras, / son lancetas, navajas y tijeras» (pp. 446-447)<sup>68</sup>.

66. Ver Quevedo, *Teatro completo* (Diego Moreno, 2), p. 341; y también *Diego Moreno*, 1, pp. 321 y 322, donde los rasgos destacados de su tópica belleza se relacionan figuradamente con su condición tomajona: «[DON BELTRÁN]: Talle tiene de no dejar a vuesa merced con blanca en un hora. Linda mujer, unos ojos rasgados, negros... de los dineros que alcanza a ver; tanta boquita, pero pide con ella como si tuviese boca» (p. 321), «[DON BELTRÁN]: Es hecha a su gusto, que a puro tomar blancas tiene las manos blancas. Toda ella es como una nieve, porque no llega a hombre que no le deja frío» (p. 322).

67. Este es su contexto de aparición: «[ÁLVAREZ]: ¡Y miren este gorgojo los que ha traído engañados y el pago que les da!» (p. 293). *Gorgojo*: «Cierta especie de insecto o gusanillo que corroe y estraga el trigo, cebada y otras semillas» (*Aut.*). Álvarez acentúa la astucia de los engaños amoroso-económicos que su joven ama ha hecho tragar a varios hombres.

68. Comp. Quiñones de Benavente, *La barbera de amor*, vv. 41-44: «En aquesta barbería, / para barba de ventaja, / es mi mano la navaja / y su bolsa la bacía» (ver *Entremeses Nuevos* (1643), p. 233).

Se encuentran chistes sencillos con la dilogía de *tomar* ('conquistar una ciudad' y 'quitar, coger [dinero]') (*Diego Moreno*, 1, p. 335); se verbaliza de forma graciosa la condición pedigüeña de las figuras femeninas mediante hipérboles: «y usan algunas damas principales / pediduras mentales, / que, sin decirle nada, / [...] / se siente uno pedir interiormente» (*La polilla de Madrid*, p. 444); y varios juegos verbales despiertan una risa inocua, no ofensiva para las protagonistas: «¡Oh Bárbara mía, bárbaro será quien no te amase!» (*Bárbara*, 1, p. 288), «También dijo el cura, Justa, que me daba justa esposa, y no batalla justa, y pecadora justa» (*Diego Moreno*, 1, p. 328), «yo conozco mujer en esta tierra / que a ninguno despide / y pide con decir que nunca pide» (*La polilla de Madrid*, p. 444). Asimismo, las alusiones misóginas presentes en estas piecicillas carecen de la violencia denigratoria exhibida por don Francisco en otras obras: Ascanio —en su italiano deturpado, cómico— y Bárbara atribuyen a las mujeres una esencia taimada («cuesto [*el engaño*] es cosa de fimenas», p. 298; «y es propio de las mujeres / no guardar a nadie fe», p. 299); el señor Landínez, uno de los que visitan la casa de Justa, exclama un desengañado «¡Ah, mujeres!» (p. 353) al comprobar la rápida mudanza del estado de ánimo de la viuda<sup>69</sup>; y Mondoñedo equipara a todas las féminas con la ladrona Elena:

Guárdese ya la gente,  
que el robo no es de Elena solamente,  
sino de Luisas y Anas,  
de Franciscas, Águedas y Juanas,  
que toda niña que se injiere en lobo  
ella es Elena y su galán el robo (p. 459).

El marcado carácter lúdico y gracioso de los entremeses de burlas justifica que este fuese «el filón más frecuentado y entretenido del teatro cómico breve»<sup>70</sup>. Tal vez el hecho de que no permitiese a Quevedo desplegar su violento ataque satírico en difíciles agudezas —rasgos característicos de su estilo jocosero— explique su escaso (aunque brillante) cultivo en su obra teatral.

2. En los entremeses de desfile de figuras cobra mayor protagonismo la presentación verbal de estas que la propiamente dramática. Ahora los entes ridículos hablan (o se habla de ellos) más que actúan. Sigue siendo importante la presencia de medios escénicos en su caracterización, pero falta la puesta en escena por su parte de alguna trama. Entre

69. Comp. Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, p. 170: «Yo soy el mundo, señores, / figurado en una hembra, / pues por lo inconstante y vario, / no hay quien más se le parezca» (*La muerte*, vv. 18-21), y p. 636: «Yo soy el mundo en forma de baile / y en traje de dama, / porque los tres somos todos mudanzas» (*El soldado*, vv. 19-21).

70. Huerta Calvo, 1985, p. 22. En el corpus entremesil de Cervantes suponen el 50% de su producción; en el de Calderón, el 75%; y en el de Moreto, el 76% (tomo los datos de Lobato, 2008, p. 168). En Quevedo, en cambio, de un total de doce obritas (las analizadas en este trabajo), las de burlas representan el 42%.

los elementos espectaculares que utilizó Quevedo para configurar los tipos femeninos de estas piecillas se cuentan: el salir presas al escenario doña Luisa y doña Lorenza para comparecer ante el juez de *Los enfadosos*, el constante movimiento de las manos en la primera —se supone (no hay acotación que lo indique)—, los gestos de ocultación de las clientas de *La ropavejera* y el posterior descubrimiento de sus caras, las piezas postizas que compran, la aparición fantasmagórica de la suegra de Lobón y de una dueña de su casa, los «muchos memoriales» (cédulas de casamiento, en realidad) que doña Oromasia saca para demostrar cómicamente las numerosas veces que se ha casado y enviudado, y el tono cariñoso y afectadamente infantil en algunas intervenciones de la madre del protagonista de *El niño y Peralvillo*<sup>71</sup>.

La pintura caricaturesca de las figuras femeninas acumula en estos intermedios más agudezas verbales y, en ciertas ocasiones, más carga satírica. Su construcción a base de ingeniosos tropos y juegos lingüísticos las des-realiza aun más. Sus defectos se describen antes con conceptos ocurrentes que a través de una actuación que los ponga de manifiesto a la vista de los espectadores. Su estatismo parece favorecer que sean un blanco más fácil para la crítica, pues esta se lleva a cabo a veces de una forma más degradante que en las piezas de burlas. Así, las busconas contra las que se previene al niño del Peralvillo son metafóricamente «lagartos», «doncellas de uña / como sortija, gente de la carda» y «niñas harpías» (pp. 515 y 516); las pidonas responsables del vaciado de la «triste bolsicalavera» se identifican figuradamente con «culebras», «gusanos con moño» y «ataúdes con guedejas» (p. 528); y las embestidoras que asaltan sin éxito al protagonista son animalizadas y demonizadas: «aves diabólicas con manto» (p. 529). La alusión obscena final («Dar en vuestastedes / yo vengo en ello; / pero dar a vuestedes / yo lo condeno», p. 530) y la referencia erótica al gusto de las mujeres por «tocar algo» («toquen mi campanilla y no mis cuartos», p. 515) conllevan un rebajamiento envilecedor y misógino de las figuras femeninas que resulta excepcional —por infrecuente— en los entremeses de Quevedo<sup>72</sup>.

71. Los disfraces burlescos con los que desfilan los Alvillo en este entremés remiten a las peticiones de las busconas de las que han sido víctimas, pero aparecen caracterizando a hombres (desprevenidos ante su rapiña), no a personajes femeninos.

72. Las demás muestras de misoginia en este tipo de piecillas resultan tópicas y se enuncian de forma jocosa: «En siendo un hombre viudo, / ¡a los más los oiga Dios! / tiene el clamor armonía, / y el responso linda voz. / [...] / cástate luego de choz, / que todo puede pasarse / por ver ir en procesión, / kiriada de los niños, / la mujer que nos cansó» (*El marido fantasma*, pp. 479-480), «En las mujeres siempre son los años / buenos, justos y santos inocentes, / pues en cana, ni arruga, ni quijada, / no tuvieron jamás culpa de nada» (*La ropavejera*, p. 539), «y como al hombre quieren las mujeres / (llévase esta doctrina) / solo para pelalle, / sienten al repelar todo cristiano / que las gane la calva por la mano» (*Los enfadosos*, p. 385). Puede afirmarse, por tanto, que don Francisco no fue hiriente ni agresivo en la sátira *contra mujeres* en su obra entremesil. Compárese con otros pullazos misóginos en *Entremeses Nuevos* (1643), p. 231: «y estaba una trampa abierta, / que la mujer toda es trampas / y pocos se libran dellas» (Quiñones de Benavente, *La barbera de amor*, vv. 6-8), p. 268: «[CURA] ¡Ah, mujeres!, yo os vea chamuscadas. / ¿Qué es

También en *El marido fantasma* se puede hallar algún dardo un poco más punzante de lo acostumbrado en los interludios cómicos. Muñoz ataca a la figura de la suegra, evocada verbalmente, comparándola con la culebra (pp. 464-465). A lo largo de sucesivos ítems, que parodian el articulado de textos legales de la época —como las premáticas—, aquella supera hiperbólicamente al venenoso reptil en diversos comportamientos negativos, lesivos para todo hombre casado. El ingenio conceptista de don Francisco sale a relucir en esos versos, presentando alguna vez una animosidad mayor a la habitual en la configuración de los tipos entremesiles: «Muda el pellejo propio la culebra, / y la madraza, llena de veneno, / si arrugó el propio, desolló el ajeno» (p. 465).

El tono jocoso, lúdico, no hiriente, domina sin embargo en las agudezas con las que Quevedo singulariza ridículamente a los personajes femeninos de estos entremeses<sup>73</sup>. Su extensión y su complejidad son superiores —a pequeña escala— respecto a los intermedios de acción<sup>74</sup>. Con ellas el escritor pretende antes hacer gala de su dominio idiomático y conceptista, que zaherir de manera violenta o denigrante a los entes estrambóticos a los que se aplican. Así, los neologismos burlescos le permiten condensar significados en fórmulas léxicas insospechadas y con efectos risibles. Suele crearlos por composición, siguiendo la fórmula sustantivo + sustantivo (*vieja orejón, caraza agüela, cara nieta, manos nietas, doncella lluvia* —‘falsa doncella rehecha muchas veces como tal’, es decir, que supone en sí misma una lluvia de doncellas, y posiblemente también alusión a una doncella mojada obscenamente por una lluvia metafórica—, *esposa persecución*)<sup>75</sup> o verbo + sustantivo (*adobacuerpos* —metáfora de la ropavejera (p. 540)—). Más raras son las nuevas voces formadas por derivación, tanto con un prefijo (*ajoyan*, del verbo neológico *ajoyar*: ‘asaltar las pidonas a los hombres pidiendo joyas’) como con un sufijo (*tiendean*, forma verbal del inédito *tiendear*: ‘arruinar a los incautos que compran en las tiendas lo que las busconas les solicitan’)<sup>76</sup>.

chamuscadas? Hechas chicharrones, / y después de sacada la manteca, / sirváis de hacer guisados dentro en Meca» (Quiñones de Benavente —atribución discutida—, *Los gigantes*, vv. 93-96), o p. 287: «que los secretos es fuerza / que no los guarden, costumbre / siempre en mujeres; que necias, / aunque aventuren su honor, / no lo exceptan de la lengua» (Antonio Solís —atribución en duda—, *Las vecinas*, vv. 74-78).

73. García Valdés, 2004, p. 128, ya señaló su propósito netamente cómico en la pieza de *Los enfadosos*: «Todas estas figuras están vistas en el entremés de una manera jocosa; es un espectáculo alegre y divertido. Falta intención moral y el juez no sentencia».

74. Ver, por ejemplo, la caracterización de doña Luisa en *Los enfadosos* (pp. 398-400), de la vieja doña Ana en *La ropavejera* (pp. 538-539) o de la suegra y doña Oromasia en *El marido fantasma* (pp. 464-466 y 474-478, respectivamente).

75. Para los tres primeros casos, ver *Los enfadosos*, p. 387; para el cuarto ejemplo, ver *La ropavejera*, p. 532; para los dos últimos, ver *El marido fantasma*, pp. 478 y 479.

76. Los dos neologismos aparecen en un contexto metafórico bastante tópico, que identifica a las prostitutas con violentos asaltantes que esgrimen sus peticiones como cuchillos afilados: «Y de ese Peralvillo que ahora lloras / los cuadrilleros son estas señoras, / que con dacas buidos / y tomas penetrantes, / si no los asaetan / los ajoyan y piden y tiendean» (p. 519).

A veces las creaciones léxicas se concentran en pocos versos, como ocurre en los dedicados a abominar —cual demonio— de la suegra (y demás parentela femenina de la esposa) en *El marido pantasma*:

Como hay *Flagelum demonum*, quisiera  
que un *flagelum suegrorum* se imprimiera,  
y como hay abrenuncio, ¿no habría  
abremadre, abrevieja y abretía? (p. 466)<sup>77</sup>.

Las agudezas de semejanza y de exageración contribuyen de forma destacada al retrato grotesco de los tipos femeniles<sup>78</sup>. La vieja desdentada cuya pronunciación es difícilmente inteligible «habla con muletas» (*La ropavejera*, p. 532); la que se ‘calza’ una dentadura nueva come «con dientes de alquiler, como las mulas» (p. 534); la que tiene arrugas y dientes desiguales «De cáscara de nuez tiene el pellejo, / y la boca de concha con trenales, / los labios y los dientes desiguales» (p. 536). La dueña de una esposa no solo es un padecimiento horroroso para el marido («y por tormento sumo, / me dan dueña a narices como humo», *El marido pantasma*, p. 471)<sup>79</sup>, sino también un arma dolorosa y letal («Atravesada tengo en las entrañas / esta dueña que miras: / las barandillas son flechas y viras», p. 471). Metáfora y equívoco (en *muelas*: ‘piezas dentales’ y ‘piedras que se usan para afilar herramientas’) coinciden en la definición caricaturesca de los oficios de la hechicera («Las muelas de unas viejas hechiceras / todas son muelas de amolar tijeras») y de las busconas («que amolar niñas contra los chiquillos / es amolar navajas y cuchillos», *El niño y Peralvillo*, p. 518). Estas últimas y sus peticiones-robos representan el infierno para las bolsas vacías de sus víctimas: «[la bolsa] está en los eternos dacas / ardiendo en uñas eternas» (p. 528). La figura de la suegra acumula chistosas complejidades conceptistas en la verbalización de su rechazo: se identifica metafóricamente con el sufrimiento de penas («Sacar de suegras es sacar de penas», *El marido pantasma*, p. 473); se considera peor que la culebra a través de un zeugma dilógico en *roscas* (‘círculos que forma la serpiente con su cuerpo’ y ‘bollos, pasteles’): «*Item* más, la culebra se hace roscas, / mas de cualquiera moscatel que asome, / la madre se las pide y se las come» (p. 464); y da pie a la parodia de una oración —que incluye

77. Confróntese la semejanza del procedimiento lingüístico utilizado para formar *flagelum suegrorum* a partir de *Flagelum demonum* con el usado en los versos 25-26 del entremés *Las jácaras* de Calderón: «Ved qué devoto *Flos Sanctorum*, / libro de vidas, que es *Flos Latronorum*» (ver *Entremeses Nuevos* (1643), p. 218).

78. Para Martínez López, 1997b, p. 163, «Estos tipos [de los entremeses de revista] exhiben en todos los casos una deformidad física, moral o social y quedan reducidos a un solo rasgo que se da como representativo de la categoría a la que remiten. En *La ropavejera* de Quevedo, por ejemplo, se extrae el rasgo definitorio con maestría consumada».

79. Comp. Quiñones de Benavente, *El toreador*, vv. 212-213: «y pues tu letra [*de un papel*] tal rigor me enseña, / contigo den humazos a una dueña» (ver *Entremeses Nuevos* (1643), p. 132).

metáforas, comparaciones e hipérboles— para rogar al Señor que, así como libró a otros de grandes males, libre al casado de todas las viejas familiares de su mujer:

Diez años dura el tufo de una madre.  
Señor, tú que libraste  
a Susana inocente de los viejos,  
pues escuchas mis quejas,  
líbrame de las madres, suegras, tías,  
que es chilindrón legítimo de viejas,  
y como defendiste  
del lago de los leones al profeta,  
en las miserias mías  
defiéndeme del lago de las tías (p. 468)<sup>80</sup>.

Doña Oromasia, en cambio, se presenta de modo metafórico y paralelístico como libre de parientes: «Yo soy una mujer mocha de tías, / yo soy muy atusada de linaje, / yo soy calva de amigas y parientas» (p. 474)<sup>81</sup>. También se ponen en boca de la *ropavejera de la vida* los mismos recursos retóricos para describir su profesión: «yo vendo tarazones de mujeres, / yo trastejo cabezas y copetes, / yo guiso con almíbar los bigotes» (p. 533)<sup>82</sup>. La hipérbole ayuda a acentuar —sin mordacidad reseñable en estas obritas— la naturaleza risible de la falsa doncella que vende en innumerables ocasiones su virgo contrahecho («ha sido cien doncellas en diez años», *Los enfadosos*, p. 400; «[en viniendo extranjeros] me hago dos docenas de doncellas», p. 401, con paronomasia incluida), de la pedigüeña obsesiva y excesivamente ansiosa («[doña Luisa] Antes de conocer pide a la gente», p. 399) o de la viuda —como doña Oromasia— reincidente en nuevas (e interminables) bodas («a las comedias puedo prestar bodas; / diez y siete maridos he amagado, / pero ningún marido he madurado», p. 477). La disociación de *matrimonio* («empieza en “matri” y en el “monio” acaba», p. 478) revela uno de sus insufribles inconvenientes: lleva aparejada a la madre de la esposa,

80. El motivo de la odiosa longevidad de suegra y tías también se registra en Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, pp. 212-213: «Si os queréis vestir de dura, / destas dos telas sacad, / que la suegra es sempiterna / y la tía perpetuán» (*La visita de la cárcel*, vv. 56-59).

81. Asensio, 1965, p. 236, destacó en *El marido fantasma* esta conformación de las figuras mediante procedimientos puramente lingüísticos: «Las gracias, a veces francas bufonadas, para calmar las impacencias de los mosqueteros, son verbales. Los tipos no han sido observados en ninguna parte, sino que son mera dimensión física del lenguaje, voceros del autor, que practica artes de ventrílocuo».

82. A veces a la metáfora inicial, definidora de la figura, le sigue una glosa aclaratoria en la que continúa desarrollándose el tropo: «Soy calcetera yo del mundo junto, / pues los cuerpos humanos son de punto / como calza de aguja: / cuando se sueltan en algunas barbas / puntos de canas, porque estén secretas, / les echo de fustán unas soletas» (p. 532).



esto es, a un demonio (o a dos, si se incluye a la propia mujer en la alusión demoníaca)<sup>83</sup>.

No faltan juegos fonéticos, que transparentan la finalidad eminentemente lúdica de la escena, en el enfrentamiento entre el niño y las busconas. *Coco* y *caca* son voces infantiles, cómicas y paronomásticas con las que aquel repele su ‘ataque’:

MARÍA	Dame la bolsa y quitarete el moco.
NIÑO	¿«Dame la bolsa»? Coco, coco, coco.
MANUELA	Mil sales tienes; eres lindo: daca.
NIÑO	¿«Daca» tras «lindo»? Caca, caca, caca (p. 529) <sup>84</sup> .

3. En los entremeses de ambiente (mesonil en *La venta* y prostibulario en *La vieja Muñatones* y *La destreza*) la presentación dramática de las figuras femeninas –aunque con menos acción y engaños que en las piezas de burlas– se compatibiliza con un uso destacado de agudezas en la *elocutio* referida a ellas<sup>85</sup>. No se registran comentarios misóginos en estas obritas (lo cual resulta especialmente llamativo en las piezas en las que las ramerías tienen un papel destacado).

El físico de las alcahuetas no se verbaliza, sino que se ofrece a la vista del público con una vestimenta que connota ancianidad e hipocresía (en *Muñatones* y *Monda*), además de dominio del arte de la destreza –metáfora estilizada de la sonsaca a los hombres– (solo en *Monda*). Su oficio se ejecuta de forma activa encima del escenario: ambas adiestran a las busconas en la rapiña de sus clientes con movimientos de baile y esgrima, y fingen hilar o rezar como damas virtuosas ante la llegada de desconocidos y funcionarios de justicia. También se ve a *Muñatones* intentando socaliñar una merienda a un galán y despachando con dos hombres que han contratado sus servicios. La pasividad de las prostitutas como pupilas de estas viejas contrasta con el dinamismo de sus pasos de esgrima en *La destreza* y de sus sensuales bamboleos en el baile final

83. Comp. Quiñones de Benavente, *Jocosería*, p. 630: «[CONZÁLEZ] ¿Eres demonio o mujer? / [JUANA] Todo es uno, majadero» (*El abadejillo*, vv. 165-166).

84. Comp. Calderón, *Don Pegote*, vv. 121-122: «DOÑA QUÍNOLA: Bueno está. Daca, niño, daca, daca. / DON PECOTE: Daca tras niño, caca, caca» (ver *Entremeses Nuevos* (1643), p. 202). La alusión a Tenaza en esta pieza («PAJE: A mi ama diré... DON PECOTE: Cuanto aquí pasa, / y que en mí resucita don Tenaza», vv. 50-51, p. 197) no permite descartar, a mi juicio, que don Pedro esté imitando en la cita anterior –para homenajearlo– a Quevedo.

85. En *La vieja Muñatones*, Asensio, 1965, p. 217, señaló precisamente que «El asunto poco original se salva por el agitado movimiento de personajes y, sobre todo, por la invención verbal e ingeniosos sarcasmos de la vieja». En efecto, la exhibición lingüística de Quevedo en el terreno de la creación léxica es relevante en este tipo de intermedios: «pistos embustes» (‘engaños con finalidad alimenticia’), «desimulandera» (‘devanadera que se usa para disimular’ [en este caso, la actividad de las prostitutas]), «ancantuso» (‘encanto que sirve para engañar’), «estocada puño» (‘petición a los hombres de nuevos puños para los vestidos’), «estocada saya y ropa» (ahora la solicitud de prendas femeninas es más completa y cara); ver, respectivamente, *La vieja Muñatones*, pp. 367, 379, y *La destreza*, pp. 425, 427.

de ese intermedio y de *La vieja Muñatones*. En el caso de Grajal, la criada de *La venta*, sus cantos desentonados y sus simulaciones de honradez y seriedad ante los huéspedes (evocadas verbalmente: «Yo a lo monja / respondí, muy fruncida de apariencias», p. 411; «Y yo, como criada muy severa», p. 413) contribuyen a perfilar su condición alegre y deshonestas.

El ingenioso lenguaje de Quevedo opera de manera relevante en la comicidad de las figuras de estas obritas, de modo parecido a como sucede en las de revista de tipos<sup>86</sup>. Sin embargo, esos juegos verbales no conllevan el elevado grado de violencia, degradación y misoginia consignado en otros textos de don Francisco contra alcahuetas y «pícaras de lomo».

Las designaciones perifrásticas y metafóricas de las primeras aluden sin agresividad a distintas facetas de su oficio: «la vieja tratante en niñas y tendera de placeres», «la juntona», «la señora embajadora, la masecoral de cuerpos humanos, la trasponedora de personas», etc. (pp. 375-376)<sup>87</sup>. Sus intervenciones cómicas —con uso de latinajos (pp. 367 y 368), deturpaciones lingüísticas burlescas («sor Carlotos», p. 372, es el *señor Cardoso*), graciosas ironías («todo lo paso por sustentar esta negra honra», p. 375) o la repetición chistosa de una frase («Bueno, bueno, rebueno, mucho bueno», pp. 425 y 426)— resaltan más la dimensión ridícula de esta figura que su naturaleza inmoral o diabólica. Las metáforas continuadas en que cifran sus lecciones sobre la rapiña —basadas en dilogías y equívocos con la voz *perros*, nombres de bailes y tecnicismos de esgrima— son ocurrentes pero no especialmente complejas. Pocas pullas se refieren a las terceras: «Es la vieja entre diablo y zorra» (p. 379), «Diablo es la vieja de Leganitos» (p. 380), «Y tú, vieja maldita, que lo ordenas, / eres hoja de comes y de cenas» (p. 431)<sup>88</sup>.

Por lo que respecta a las prostitutas, tan descarnadamente vilipendiadas en otros pasajes quevedianos<sup>89</sup>, cabe mencionar alusiones agudas en lenguaje de esgrima a sus hábiles y rápidos ataques rapaces: «Pues ¿qué cuando esgrimen la chica y en chinela cosquillosa, con manto travieso y

86. Se diría, pues, que cuanto más estatismo se registra en la presentación de los personajes, más margen hay para el lucimiento del estilo conceptista del escritor. El escaso número de entremeses quevedianos de acción quizás esté relacionado, por tanto, con el hecho de ser más proclives a un uso ágil de la lengua que demorado y acumulador de agudezas.

87. La propia Muñatones certifica la comicidad de esas perifrasis, pues se ríe al escucharlas en boca de don Toribio: «Gracia has tenido. ¿Qué les parece? Donaire has tenido. ¡Hin Jesús, hin Jesús!, si no me ha hecho reír» (p. 376). Comp. Quiñones de Benavente, *Jocosería*, p. 142: «Mundo, yo soy tejedora / de voluntades ajenas» (*La paga del mundo*, vv. 66-67).

88. Solo una breve *descriptio* física de Monda contiene varias agudezas degradantes referidas a su extrema vejez, que oculta con el manto: «vieja, que estás tapada / con tu boca de abrojo / y esgrimes calavera de medio ojo / cuando entre las dos yemas de los dedos / con que te tapas, de pelizco cubres / la turbamulta de años y de otubres» (p. 430).

89. En la poesía jocoseria se las degrada nominalmente con voces como *alquitara*, *mula*, *puta*, *vaca*, *zurrapa*, *dama de trote*, *cellenca*, *pelota*, *manceba de a cuatro*... (ver Arellano, 2003, p. 59, nota 75). En la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes* su afrenta onomástica va acompañada de una sátira hiriente; ver Quevedo, *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, especialmente pp. 124-125, 127-128.

pasos mortales, una quincena jarameña a lo zaíno, zangotean un portante y hacen una visita de madrugón y entre dos luces mudan una casa?» (pp. 363-364) o «El natural alabo, / pues las de puño en un cerrojo clavo; / soy en la escuela, entre mozuelos legos, / insigne aporreante de talegos» (pp. 420-421). El hecho de que en estas piecicillas se presente a las busconas relacionándose entre sí, y no como objeto de un examen moral por parte de un juez o de otro personaje (como sucedería en las obritas de desfile de figuras), permite que su caracterización sea más jocosa que agresiva o vejatoria. Esa ausencia de escarnio coincide en el entremés de *La destreza* con una presentación claramente risible de ellas: inicialmente Pitorra y la Chillona se disponen a enfrentarse como si de dos valentones se tratase, y la segunda realiza ante Monda —espada en mano— una vívida demostración de sus embestiduras. Las expresiones figuradas que reflejan una visión negativa del tipo, relativa a su condición tomajona, son bastante tópicas: «un águila», «arpías», «una buida» («afilada [como la espada]»), «hijas de ganchos con guedejas» (por su capacidad para «trincar, pescar» las bolsas), «chicotas ginoviscas» («muchachas tan hábiles con el dinero como los genoveses») y «las pícaras de lomo» (en referencia a su actividad sexual) (ver pp. 426, 430 y 431).

Por último, en cuanto a Grajal, su donosa caricatura física se basa en una parodia del retrato idealizado de la mujer en el código amoroso de la época. El mozo de mulas que la pretende pondera chistosamente su belleza mediante hiperbólicas metáforas: ella es un «lindo torbellino de mozona»; su cara, «tempestad de hermosura»; y sus ojos, «arma vedada» (por peligrosos) y «dotores» (porque matan de amor a quien miran). La propia criada, ridículamente arrogante, encarece aun más su atractivo con nuevas agudezas —muy transparentes— de exageración: «que, con dos miraduras delincuentes, / paso a pestaña infinidad de gentes» (p. 415). La presunta etopeya negativa que ofrece el ventero Corneja de la moza (baila y canta todo el día «y sisa, y es traviesa y habladora», p. 405) no hace sino anticipar su garbo, gracejo y franqueza, como cuando narra graciosamente las estafas de su amo y su complicidad en ellas. La falta de agresividad en las acusaciones de ladrón que dirige a aquel («Dicen “señor huésped”, / responde el gato», p. 406; «tú mandas de continuo / barrer las bolsas y regar el vino», p. 407) y sus cómicos juegos verbales («que hay en casa colchón que, en dos instantes, / pasa a chinche una escuadra de estudiantes», p. 410) también revelan la naturaleza eminentemente risible y alegre de esta figura femenina.

## FINAL

En los estudios sobre los entremeses de Quevedo se insiste en la coincidencia de las figuras con las de sus textos satíricos y burlescos, en prosa y en verso, más famosos. Ello supone, paradójicamente, subestimar las características que les son propias, las que singularizan esos tipos caricaturescos respecto a los de las demás obras. Los ejemplos

presentados en las páginas precedentes han demostrado que bajo el mismo rótulo se esconden diferencias significativas entre las figuras –femeninas, en este caso– de los distintos géneros cultivados en el terreno de lo jocoserio por don Francisco.

Si alguien leyera sus piecillas dramáticas como primera obra quevediana, sin tener conocimiento previo de ninguna otra, probablemente no identificaría a su autor con el mordaz satírico y el violento misógino que tradicionalmente retrata la crítica literaria. Así al menos permite suponerlo la presentación, más cómica que denigrante, de las figuras femeninas de esas obritas. El ingenio verbal de Quevedo contribuye de forma brillante a su caracterización ridícula; pero ni la acumulación de agudezas, ni su dificultad interpretativa, ni la carga vejatoria de los conceptos vinculados a aquellas alcanzan el nivel registrado en otros escritos satíricos y burlescos del escritor. Las convenciones del género entremesil, cuyo principal propósito era lúdico, así se lo impusieron.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- Arellano, Ignacio, «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 16, 2012, pp. 47-63.
- Arellano, Ignacio, «Medios escénicos en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 20, 2016, pp. 273-297.
- Arellano, Ignacio y Celsa Carmen García Valdés, ed., «Introducción» a Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-85.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Credos, 1965.
- Aut. = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726-1739.
- Bergman, Hannah, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- Blecuá, José Manuel, «Teatro. Introducción», en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1981<sup>2</sup>, vol. 4, pp. 9-15.
- Borrego Gutiérrez, Esther, «De dueñas, celestinas y entremeses», *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 0, 2003, pp. 1-12.
- Cacho Casal, Rodrigo, «El neologismo parasintético en Quevedo y Dante», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 417-445.
- Cacho Casal, Rodrigo, «*Marca Tulia se llamaba una dueña*: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Críticón*, 100, 2007, pp. 71-90.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Entremeses Nuevos (1643)*, ed. Juan Carlos González Maya, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2012.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio», en *Quevedo en Manhattan*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 111-134.
- Garzelli, Beatrice, «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 133-147.
- González Maestro, Jesús, «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 79-105.

- González Maya, Juan Carlos, «La mujer en los *Entremeses Nuevos (1643)*», en *Compostela Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 243-251.
- González Maya, Juan Carlos, ed., «Introducción» a *Entremeses Nuevos (1643)*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2012, pp. 17-99.
- Hernández Araico, Susana, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 201-234.
- Hernández Fernández, María, *El teatro de Quevedo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009. Accesible en línea en la dirección <http://www.tdx.cat/handle/10803/1702>.
- Huerta Calvo, Javier, «Cómico y femenino bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)», *Crítica*, 24, 1983, pp. 5-68.
- Huerta Calvo, Javier, ed., «Estudio preliminar» a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 7-78.
- Jauralde, Pablo, *Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- Lobato, María Luisa, «Graciosas tomajonas», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 167-182.
- Madroñal, Abraham, «“Una acción entre plebeya gente”: los entremeses impresos por Velasco en Cádiz a mediados del XVII», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, coord. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 563-575.
- Madroñal, Abraham, «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 155-177.
- Madroñal, Abraham, «Un verso perdido de Quevedo y alguna nueva lectura de sus entremeses en un manuscrito portugués», *La Perinola*, 20, 2016, pp. 83-93.
- Martínez López, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997a.
- Martínez López, María José, «Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: del entremés al sainete», *Lenguaje y textos*, 10, 1997b, pp. 159-172.
- Montaner, Joaquín, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona, Seix y Barral, 1951.
- Quevedo, Francisco de, *Cartas del caballero de la Tenaza*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 223-246.
- Quevedo, Francisco de, *Discurso de todos los diablos*, ed. Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 485-560.
- Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Nueva York, Bolchiro, 2015.
- Quevedo, Francisco de, *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, ed. Lía Schwartz, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 573-809.
- Quevedo, Francisco de, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 435-477.

- Quevedo, Francisco de, *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 119-130.
- Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 195-464.
- Quevedo, Francisco de, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- Quiñones de Benavente, Luis, *Entremeses completos 1. Jocoseria*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Pamplona / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- Sabor de Cortázar, Celina, «Para la revalorización de los entremeses de Quevedo», en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, pp. 153-169. Consultado en la dirección electrónica: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bm-chh6f0>.
- Sáez Raposo, Francisco, «De criadas, mozas y dueñas en el teatro breve de Francisco de Quevedo» en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 183-200.
- Sáez Raposo, Francisco y Javier Huerta Calvo, «Quevedo», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 183-202.

